



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Dramat słowacki w Polsce : przekład w dialogu kultur bliskich

Author: Lucyna Spyrka

Citation style: Spyrka Lucyna. (2016). Dramat słowacki w Polsce : przekład w dialogu kultur bliskich. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego

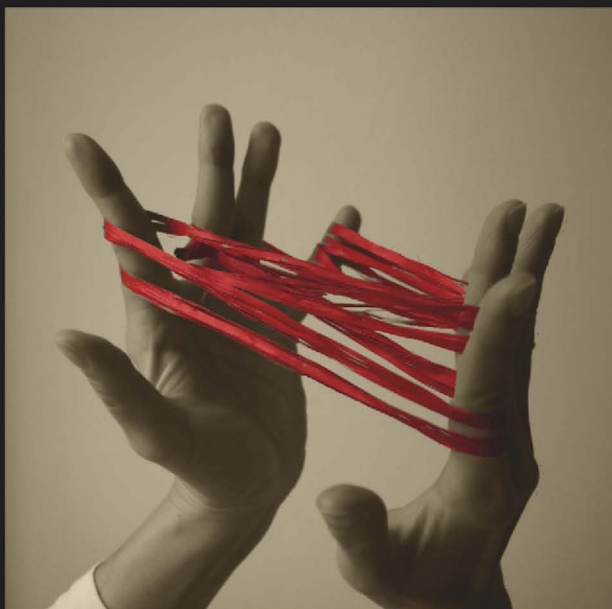


Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Lucyna Spyrka

Dramat słowacki w Polsce

Przekład w dialogu kultur bliskich



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu śląskiego
KATOWICE 2016



Dramat słowacki w Polsce

Przekład w dialogu kultur bliskich



NR 3457

Lucyna Spyrka

Dramat słowacki w Polsce

Przekład w dialogu kultur bliskich

Redaktor serii: Historia Literatur Słowiańskich
Bożena Tokarz

Recenzent
Maria Papierz

Redaktor Małgorzata Pogłódek
Projektant okładki Magdalena Starzyk
Redaktor techniczny Barbara Arenhövel
Korektor Lidia Szumigała
Łamanie Edward Wilk

Copyright © 2016 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-8012-830-9
(wersja drukowana)
ISBN 978-83-8012-831-6
(wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawnictwo.us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 32,0. Ark. wyd. 38,0.
Papier Alto 80 g, vol. 1.5. Cena 44 zł (+ VAT)

Druk i oprawa
„TOTEM.COM.PL Sp. z o.o.” Sp.K.
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław

Spis treści

Wstęp	9
-----------------	---

Część pierwsza

Przekład — dialog kultur — kultury bliskie

Rozdział pierwszy

Dialog kultur — próba definicji	17
Dialog	18
Kultura	35
Dialog kultur	38
Warunki dialogu kultur	41

Rozdział drugi

Tłumacz i przekład w dialogu kultur	55
Pojęcie przekładu	55
Kompetencje i zadania tłumacza	65
Przekład w dialogu kultur	76
Wartość przekładu	94

Rozdział trzeci

Polsko-słowacki dialog kultur	107
Kultury bliskie	107
Dialog kultur bliskich	117
Kultury polska i słowacka jako kultury bliskie	122

Rozdział czwarty

Przekład w dialogu kultur bliskich	137
Przekład w językach blisko spokrewnionych	137
Bliskość kultur a przekład	145
Przekład w dialogu kultur polskiej i słowackiej	152

Część druga

Dramat słowacki w polskich przekładach

Rozdział pierwszy	
Rzut oka na rozwój słowackiej twórczości dramatopisarskiej . . .	167
Rozdział drugi	
Specyfika przekładu dramatu	185
Rozdział trzeci	
Przekład najstarszy: <i>Matka</i> Jozefa Gregora Tajovskiego	199
Rozdział czwarty	
Dialog skolonizowany	223
Pierwsze przekłady powojenne	223
Kolonizacja a przekład: <i>Eksperyment Damokles</i> Petra Karvaša . .	229
W realiach normalizacji: <i>Królowa nocy na kamiennej pustyni</i> Jána Soloviča	260
Rozdział piąty	
Po „jesieni narodów”. Nowe warunki, nowe możliwości... . . .	289
W stronę nowego otwarcia: <i>Próba</i> Lubomíra Feldka	289
Dramat absurdu raz jeszcze: <i>Nowa skóra</i> Viliama Klimáčka . .	344
Rozdział szósty	
...nowe tematy, nowe problemy	359
<i>Armagedon na Grbie</i> Rudolfa Slobody: autobiografizm a dialog kultur	359
Feministyczna <i>Uczuciowa mieszanka</i> Zuzany Uličianskiej, czyli przekład jako interpretacja a interpretacja przekładu . . .	393
Ivana Bukovčana antyfeministyczny <i>Strzyżek dla dwóch, czyli rzeź domowa</i> jako przekład w serii	412
Rozdział siódmy	
Między udomowieniem a wyobcowaniem	443
Udomowienie, wyobcowanie, przekład zerowy	443
Miejsce tłumaczeń słowackich dramatów w polsko-słowackim dialogu kultur	450
Aneks	459
Nowy dramat słowacki w Polsce	459

Bibliografia	475
Nota bibliograficzna	495
Indeks osobowy	497
Summary	509
Résumé	511

Wstęp

W dzisiejszym świecie spotkania ludzi reprezentujących różne kultury są zjawiskiem codziennym. Dlatego w badaniach naukowych zwraca się uwagę już nie tylko na kontakty międzykulturowe, lecz także na zjawisko głębsze: dialog kultur. Badacze koncentrują się przy tym na kulturach wzajemnie odległych i odmiennych. Rzadziej poświęca się uwagę kulturom bliskim. Człowiek od najdawniejszych czasów interesuje się tym, co odległe, świat odległy to świat nieznany i dlatego fascynujący. Świat bliski, przeciwnie, uważany jest za znany, oswojony, dlatego jeśli nie ma w nim czegoś, co jest akurat modne lub odpowiednio niezwykle, by przyciągnąć czyjąś uwagę, nie wzbudza zaciekawienia, pozostaje niedostrzeżony lub nawet lekceważony. Kiedy jednak można mówić, że dwie kultury są sobie wzajemnie bliskie? I czy kultura bliska naprawdę znaczy znana?

Przedstawiana Czytelnikom książka traktuje o zagadnieniach relacji między kulturami uważanymi za bliskie. Punkt ciężkości położono w niej na problematykę przekładu jako formy pośrednictwa w kontaktach międzykulturowych, która z jednej strony współtworzy wzajemne relacje między kulturami, z drugiej zaś — od ich jakości jest w różnym zakresie uzależniona.

Dialog kultur może być realizowany za pośrednictwem różnego typu przekazów, w tym przekazów artystycznych: literatury, teatru, filmu... Rozważania nad przekładem artystycznym w kontekście dialogu kultur nie są dziś nowością. Również w badaniach slawistycznych poświęca im się немало uwagi. W prowadzonych przez slawistów eksploracjach translatorycznych wykorzystywane są różne podejścia i metodologie: od tradycyjnych w założeniach koncepcji językoznawczych po podejście kognitywne. Część prac zatrzymuje się na oglądzie wymiany na poziomie języka i tekstu, inne prezentują nastawienie znamienne dla przekładoznawstwa po tak zwanym zwrocie kulturo-

wym, uwzględniając szeroko pojęte konteksty kulturowe. Jednakże zarówno „kultura”, „dialog kultur”, „kultury bliskie”, jak i „przekład” to pojęcia semantycznie nieostre, rozumiane intuicyjnie, a podejmowane przez naukowców próby wypracowania jednej ogólnie akceptowalnej ich definicji nie przynoszą sukcesu. W zależności od tego, jak są rozumiane, tak też postrzegane są łączące je powiązania. Co za tym idzie — jako istotne i godne zainteresowania wskazuje się różne obszary wynikających z tego problemów i różnie się je hierarchizuje.

Niniejsza książka jest poświęcona tematowi miejsca i roli przekładu w relacjach pomiędzy dwiema kulturami, polską i słowacką, tradycyjnie postrzeganymi jako kultury bliskie. W polskich badaniach słowacystycznych zagadnienia relacji międzykulturowych stanowią stały obszar eksploracji i są przedmiotem refleksji w różnych perspektywach: filologicznej — językoznawczej czy literaturoznawczej, ale też w perspektywie historycznej, etnologicznej itd. Kontakty polsko-słowackie mają swoją wielowiekową historię. Nasze kultury rozwijały się i kształtowały po sąsiedzku, obok siebie, od wieków też toczy się mniej lub bardziej intensywny polsko-słowacki dialog kultur. Choć skoncentrowany głównie na terenach bezpośrednio się stykających, od czasu do czasu przybiera też wymiar ponadregionalny. Słowacja to dziś jedno z najmłodszych państw w Europie. Kiedy w 1993 roku powstała Republika Słowacji, wielu Polaków ze zdziwieniem reagowało na fakt, że po drugiej stronie naszej południowej granicy mieszkają dwa narody, a nie tylko jeden — czeski. Proces osławiania się z tą świadomością jeszcze dzisiaj nie jest, jak się wydaje, w pełni zakończony, gdyż zwłaszcza Polacy starszego pokolenia nadal, niejako nawykowo, utożsamiają Słowaków z Czechami. Jaka zatem jest faktyczna pozycja kultury słowackiej w świadomości Polaków? Jakie miejsce w polsko-słowackim dialogu kultur zajmuje przekład? W jaki sposób bliskość geograficzna i podobieństwo języków odzwierciedlają się w praktyce translatorskiej oraz jak oddziałują na recepcję przekładu w kręgu przyjmującym?

W książce będącej wynikiem wielu lat badań nad historią, kulturą i literaturą słowacką oraz nad przekładami słowackich utworów i ich recepcją w Polsce podejmuję próbę odpowiedzi na te pytania, przy czym skupiam się na kwestiach przekładu dramatu, sytuującego się pomiędzy literaturą a sztuką teatru. Problematyka przekładu dramatu rzadko bywa przedmiotem zainteresowania translatologów. Sfera twórczości dramatopisarskiej pozostaje też słabo zbadanym obszarem w polsko-słowackich kontaktach kulturalnych. O ile o słowackiej twórczości poetyckiej czy prozatorskiej w Polsce pisywano, o tyle dramat pozostaje dziedziną praktycznie nierozpoznaną. Podejmując tematykę dramatu, chcę nawiązać do badań prowadzonych niegdyś przez Ma-

rię Bobrownicką, a zarazem wypełnić choć w części lukę, zauważalną w polsko-słowackich badaniach komparatystycznych i przekładoznawczych. Zdaję sobie sprawę, że jednym opracowaniem luki tej nie da się wypełnić. Materiał, który stanowi przedmiot refleksji, nawet w ograniczonych do ostatniego ćwierćwiecza ramach czasowych jest na tyle bogaty, że w jednej publikacji nie sposób uwzględnić wszystkich jego aspektów. Problem relacji między kulturą polską a słowacką to zagadnienie wieloaspektowe, które z naturalnych względów nie jest problemem zamkniętym.

W pierwszej części pracy podejmuję próbę sformułowania definicji oraz przeprowadzenia uzgodnień i uporządkowań koncepcyjnych, poczynwszy od pojęcia dialogu kultur, przez pojęcie przekładu i różne aspekty warunkujące go jako pośrednika w tymże dialogu, w tym kompetencje i intencję tłumacza oraz przygotowanie i postawę odbiorcy, następnie funkcje przekładu, aż po jego jakość i wartość. Pokróćce przedstawiam również historię kontaktów polsko-słowackich jako szczególny przykład relacji dialogicznej, w której określone miejsce zajmuje też przekład.

Część druga zawiera omówienia poszczególnych przekładów słowackich utworów dramatycznych po uprzednim wprowadzeniu w teoretyczne aspekty translacji dramatu i zarysowaniu historii rozwoju słowackiej dramaturgii. Uwzględniam jednak tylko niektóre przekłady. Nie wszystkie powstałe do dziś tłumaczenia są dostępne, a jeśli nawet są – to w formie „tekstów roboczych”, co uniemożliwia ich badanie w przyjętej perspektywie, czyli jako artefaktów uczestniczących w polsko-słowackim dialogu kultur; nie wiadomo bowiem, czy w tym dialogu brały udział w wersji, jaka się zachowała, czy też w jakimś innym wariantcie. W książce pomijam twórczość dramatopisarską dla dzieci, niewątpliwie godną zainteresowania i dość obficie reprezentowaną wśród spolszczeń utworów słowackich. Jej analiza wymagałaby jednak uwzględnienia dodatkowych aspektów i kontekstów, specyficznych dla twórczości adresowanej do odbiorcy dziecięcego. W niewielkim stopniu uwzględniam przekłady słuchowisk radiowych, również licznie reprezentowanych wśród polskich tłumaczeń słowackiej twórczości dramatycznej – omówione zostanie jedno tłumaczenie dramatu radiowego. Każdy z przekładów przedstawiam pod określonym kątem, ze wskazaniem głównego problemu, jaki wiązał się z jego tłumaczeniem i przeniesieniem go w kontekst kultury polskiej.

Dramat słowacki już od okresu międzywojnia przenika do Polski. W historii obecności słowackiej twórczości dramatopisarskiej w kręgu kultury polskiej można wskazać trzy okresy: lata przedwojenne, okres

powojnia oraz czasy po aksamitnej rewolucji. Każdy z tych okresów ma swoją specyfikę, wyznaczoną przede wszystkim kontekstem historycznym i politycznym, w jakim kształtowały się kontakty kulturalne obu narodów. W każdym z nich intensywność obecności dramatu słowackiego przeniesionego do kultury polskiej była inna.

Jaką zatem rolę odgrywały i dziś odgrywają przekłady dramatu słowackiego w polsko-słowackim dialogu kultur i w jakim stopniu są w nim obecne? Co o tym decyduje? Jakość czy wartość przekładów, wybór oryginałów do zaprezentowania polskim odbiorcom w polskiej wersji, czy może inne pozaliterackie czynniki i zjawiska? To kolejne pytania, na które staram się odpowiedzieć w książce.

W pracy przyjąłem porządek chronologiczny, od omówienia najstarszych przekładów po najnowsze, co pozwala ukazać procesualny charakter relacji polsko-słowackich, w jakie wpisują się i zarazem jakie współtworzą przekłady dramatów, oraz objaśnić zmienne konteksty, w jakich przekłady te powstawały i funkcjonowały, co nie jest bez znaczenia dla opisu i oceny ich roli w dialogu kultur. Niejako przy okazji zarysowuje się historia przekładu słowackich dramatów w Polsce, która, jak sądzę, może zainteresować nie tylko polskich czytelników, ale też Słowaków zajmujących się badaniami nad dramatem.

Omawiając poszczególne translaty, przedstawiam także sylwetki tłumaczy, nierzadko mających spory dorobek translatorski, jednak poza środowiskiem slawistów i słowacystów raczej nieznanymi. Przekład jest sposobem otwarcia się na Innego, a jak powiada Ryszard Kapuściński, klucz do innej kultury dzierży w rękach tłumacz¹. Przy założeniu, że przekład jest jedną z determinant poziomu oraz intensywności dialogu kultur, również tłumacz nie tylko uczestniczy w relacjach międzykulturowych, ale też je współtworzy: w znacznej mierze (choć nie wyłącznie) od jego działań i postawy zależą losy translatu i jego udział w dialogu między kulturą źródłową i docelową. Tekst przekładu z perspektywy kultury przyjmującej można porównać do imigranta, który — przybывая z obcej kultury — może różnie odnajdywać się w nowym kontekście: może zostać udomowiony, podlegając akulturacji, lub przeciwnie — może być przekładem odrzuconym, a nawet wyobcowanym. Największym upokorzeniem dla przekładu i największą porażką tłumacza jest obojętność po stronie odbioru. Losom polskich tłumaczeń słowackich utworów dramatycznych poświęcona jest podsumowująca część pracy.

¹ Zob. R. KAPUŚCIŃSKI: *Tłumacz — postać XXI wieku*. „Gazeta Wyborcza” z 3.06.2005. <http://serwisy.gazeta.pl/kapuscinski/1,23084,2746460.html> [dostęp: 18.08.2014].

Poza zasadniczym tekstem rozprawy znajduje się krytyczne omówienie jedynej wydanej dotąd w Polsce antologii przekładów współczesnego dramatu słowackiego, która ukazała się w momencie, gdy prace nad książką były już na ukończeniu. W tej sytuacji, aby nie rozbudowywać opracowania o kolejne rozdziały, ale by jednak uwzględnić ten niewątpliwie istotny dla dialogu naszych kultur fakt, zdecydowałam się umieścić skrótowne omówienie tej antologii w aneksie.

Książkę kieruję do Czytelników, których ciekawi problematyka tłumaczenia, zwłaszcza tłumaczenia dramatu, ale też do tych, którzy wątpią w sens prowadzenia badań nad przekładem w obrębie kultur bliskich. Mam nadzieję, że uda mi się ich przekonać, iż badania przekładoznawcze nie muszą się ograniczać wyłącznie do tekstu, języka i wąsko pojmowanego poszukiwania ekwiwalentów, ale że pozwalają na pokazanie problemów kultury, literatury, dramatu i teatru w szerokim spektrum i że nie tylko mogą być sposobem poznawania kultury innej, lecz także pozwalają na lepsze poznanie własnej kultury. Jak pisze Karl Dedecius, tłumaczyć „to znaczy przeskakiwać opłotki własnego, ciasnego zaścianka, zacofanego nacjonalizmu i zadomowić się w przestrzeni otwartej, większej. Tego rodzaju przekraczanie granic jest właściwym, prawdziwym podbojem świata, który nie wymaga przelewu krwi, nie czyni krzywdy innym, nie pozbawia nikogo życia lub wolności. Wymaga od nas jedynie otwartości, no i pracy, altruizmu”².

Książka powstawała przede wszystkim z myślą o polskich czytelnikach, nie tylko słowacystach czy sławistach, ale też, a może nawet głównie tych, którzy o słowackiej kulturze wiedzą niewiele. Przekłady dramatów traktuję bowiem także jako pretekst i okazję do tego, by przybliżyć Czytelnikom kulturę słowacką. Poznawanie Innego możliwe jest również za pośrednictwem badawczego czy krytycznego oglądu przekładu, a przekład sam inspiruje dialog, dostarczając pretekstu do opowieści o innej kulturze i o sobie. Omówienia poszczególnych przekładów mogą też przynajmniej do pewnego stopnia zrekompenzować doświadczenie obojętności odbiorczej tym z nich, których dotknęła, oraz tym, które zostały odrzucone z innych, niekoniecznie uzasadnionych powodów. Nie tylko sam przekład, ale też refleksja nad nim mogą służyć dialogowi kultur.

W trakcie pisania książki mogłam liczyć na życzliwość i pomoc osób mi bliskich, grona przyjaciół, koleżanek i kolegów Polaków i Słowaków. Wszystkim im za to gorąco dziękuję.

² K. DEDECIOUS: *O Polsce, Europie, literaturze*. Wybór J. STOLARCZYK. Wrocław 1996, s. 63–64, fragm. w tłum. K. von SCHUTTENBACH.

Część pierwsza

Przekład — dialog kultur —
kultury bliskie

Rozdział pierwszy

Dialog kultur — próba definicji

Ludzie komunikowali się, zanim pojawiło się słowo, a pojawiło się ono z potrzeby komunikowania się. Rozwój technologii komunikacyjnych w drugiej połowie XX wieku sprawił, że dzisiaj jednym z głównych zagadnień, na których nauka skupia swoją uwagę, jest zagadnienie komunikacji, we wszelkich jej postaciach i formach, analizowane z różnych perspektyw, w różnych aspektach, pod różnym kątem. Wraz z rozwojem możliwości komunikacji znacząco wzrosło prawdopodobieństwo zetknięcia się każdego człowieka z kulturą inną niż uznawana przezeń za własną. Można powiedzieć, że taki kontakt stał się wręcz nieunikniony, nawet jeśli ktoś bardzo chciałby się zamknąć wyłącznie we własnym kręgu kulturowym i gdyby usilnie unikał wszelkich okazji do wyjścia poza ten krąg. Ekspansywny charakter masowych form komunikacji sprawia, że spotkanie z Innym, nawet niezamierzone i niechciane, nie jest dziś czymś wyjątkowym. Nasze czasy są też epoką powszechnej peregrynacji, podróżowania — w różnej formie — we wszystkich kierunkach naszego globu, kontakty pomiędzy przedstawicielami różnych kultur stały się zjawiskiem powszechnym, dlatego tak wiele uwagi poświęcamy kwestii zetknięcia się różnych kultur i cywilizacji, a im bardziej kultury i cywilizacje się różnią, tym bardziej ich zetknięcie się nas fascynuje. Kontaktami między odmiennymi kulturami interesowano się już w najdawniejszych wiekach, tyle tylko, że świadków lub uczestników takich sytuacji było niewiele, a w ich przekazach i opowieściach inne, odległe krainy i kultury słuchaczom mogły wydawać się nierealne i fantastyczne, podobnie jak dla nas fikcją i fantazją są dziś wszelkie „spotkania trzeciego stopnia”.

Poszczególnymi zagadnieniami i problemami, jakie wiążą się z sytuacją i ze skutkami spotkania z Innym, zajmują się różne dziedziny wiedzy: filozofia, antropologia, psychologia, pedagogika, poli-

tologia, ekonomia, studia nad komunikacją, filologia... Wszystkie te dziedziny wypracowały własny zestaw pojęć, terminów i określeń, pomocnych w opisanu zjawiska tak powszechnego, a tak złożonego. Jednym z najczęściej używanych określeń jest sformułowanie: dialog kultur.

Dialog

Pojęcie dialogu wywodzi się ze starożytności: z greckiego *diálogos*, czyli „rozmowa”. Pojęcie dialogu było obecne już w filozofii starożytnej, w której dialog pojmowano jako formę dysputy, filozoficznej wymiany myśli (*Dialogi* Platonskie). Od czasów starożytnych oznacza też formę tekstową zapisaną jako rozmowę dwóch lub więcej osób, charakterystyczną dla filozofii i literatury. Dialog to zarazem metoda kontaktu z drugim człowiekiem, zwłaszcza dialog sokratejski, sformułowany jako sposób przekonywania drugiego człowieka o błędności jego racji bez uciekania się do przemocy fizycznej. Od starożytności do dziś znaczenie pojęcia uległo istotnemu rozszerzeniu, w związku z tym stało się ono jednym z tych pojęć, które przy każdorazowym użyciu domaga się jeśli nie definicji, to przynajmniej pewnego doprecyzowania i wyjaśnienia.

Pojęcie dialogu odsyła współcześnie do filozoficznych koncepcji tak zwanych dialogistów. Problematyka dialogu w kontekście poznania drugiego człowieka nie była popularna aż do drugiej połowy XIX wieku, kiedy to filozofia, a także socjologia, psychologia i literatura zaczęły się interesować tą kwestią w reakcji na kantowsko-hegłowski subiektywizm, w myśl którego ważne było postrzeganie świata przez pojedynczy podmiot¹, a który okazał się niewystarczający wobec wyzwań, jakie niosła z sobą coraz bardziej skomplikowana sytuacja społeczna na świecie, zwłaszcza tragedia I, a potem II wojny światowej. Sformułowana ostatecznie w XX wieku filozofia dialogu na pierwszym miejscu stawia partnerstwo: dialog ma prowadzić do zrozumienia i porozumienia, ma być spotkaniem z drugim człowiekiem, z Innym, ma być nie pojedynkiem, lecz pojednaniem.

Jako pierwszego spośród filozofów, który szukał kontrargumentów przeciw filozofii subiektywistycznej właśnie w filozofii dialogu,

¹ Zob. M. JANTOS: *Filozofia dialogu. Źródła, zasady, adaptacje*. Kraków 1997, s. 3–7.

wymienia się Ludwiga Feuerbacha, choć faktyczny początek historii filozofii dialogicznej wraz z pokrewnymi filozofiami: filozofią Innego i filozofią spotkania, przypada na lata 20. XX wieku, kiedy to ukazały się prace kilku myślicieli reprezentujących ten nurt. W tym gronie wymienia się przede wszystkim Martina Bubera (1878–1965), autora książki *Ich und Du* (*Ja i Ty*, 1922), Franza Rosenzweiga (1886–1929), autora *Der Stern der Erlösung* (*Gwiazda Zbawienia*, 1921), Ferdinanda Ebnera (1882–1931) z jego pracą *Das Wort und die deistischen Realitäten* (*Słowo i realności duchowe*, 1921), Eugena Rosenstocka-Huessy'ego (1888–1973), autora *Angewandte Seelenkunde* (*Duszoznawstwo stosowane*, 1924), oraz nieco później Gabriela Marcela (1889–1973) z jego *Journal Métaphysique* (*Dziennik metafizyczny*, 1927)².

Za prekursora filozofii dialogicznej uznawany jest Martin Buber, choć Rosenzweig i Ebner opublikowali swoje dzieła o rok wcześniej, niż ukazała się uznana za prekursorską rozprawa Bubera *Ja i Ty* (a pierwsza wersja *Duszoznawstwa* Rosenstocka powstała już w 1916 roku³). Filozofowie ci tworzyli niezależnie od siebie i niezależnie od siebie stanęli w opozycji do filozofii subiektywistycznej, przeciwstawiając jej propozycję „nowego myślenia”⁴.

Najwcześniejsza bodajże koncepcja dialogiczna XX wieku zawiera się w myśli Ferdinanda Ebnera. Zmarły przedwcześnie z powodu choroby austriacki myśliciel był nauczycielem wiejskim. Za życia opublikował jedną książkę, wymienioną już *Das Wort und die deistischen Realitäten* (*Słowo i realności duchowe*), w której zajął się kwestią mowy jako rozmowy, krytykował wszelkie „filozoficzne Ja”, sugerując, iż nie można mówić o Ja w sposób abstrakcyjny („ja” jest), gdyż Ja jest zawsze konkretne („ja” jestem)⁵.

Franz Rosenzweig, wychowany w niepraktykującej żydowskiej rodzinie, filozof z wykształcenia, uczestnik I wojny światowej, tłumacz poezji żydowskiej na język niemiecki, utożsamiał „nowe myślenie” z mówieniem. Uważał, że

mowa, rozmowa jest miejscem rzeczywistego objawienia świata. To miejsce, owo „i” pomiędzy mną i tobą, „wydarza” się w mowie,

² Zob. B. BARAN: *Przedmowa*. W: *Filozofia dialogu*. Wybrał, opracował i przedmową opatrzył B. BARAN. Kraków 1991, s. 10. Polskie przekłady wymienionych książek: G. MARCEL: *Dziennik metafizyczny*. Tłum. E. WENDE. Warszawa 1987; M. BUBER: *Ja i Ty*. Tłum. J. DOKTÓR. Warszawa 1992; F. ROSENZWEIG: *Gwiazda zbawienia*. Tłum. T. GADACZ. Kraków 1998.

³ Zob. B. BARAN: *Przedmowa*. W: *Filozofia dialogu...*, s. 10.

⁴ Ibidem.

⁵ Zob. ibidem, s. 17.

która w przeciwieństwie do subiektywistycznej myśli stanowi konkret, „faktyczność”. [...] Nowe myślenie jest myśleniem mówiącym, to znaczy takim, które „potrzebuje innego”⁶.

Dla Eugena Rosenstocka-Huessy’ego, badacza historii i filozofii społecznej, syna żydowskiego bankiera, podobnie jak Rosenzweig wychowanego w rodzinie niepraktykującej, co sprawiło, że jako nastolatek zdecydował się na przyjęcie chrztu, oficera niemieckiego w czasie I wojny światowej — słowo i mowa decydowały o istocie człowieka, najbardziej zaś „gramatyka duszy”, o której w *Duszoznawstwie stosowanym* pisał, iż różni się od gramatyki zwykłego języka. Zgodnie ze swoją koncepcją dianomiki, czyli nauki o dialogiczności imienia, stwierdził, że w gramatyce duszy inna jest kolejność osób, gdyż Ja nie jest osobą pierwszą, bo jest nią Ty, a dopiero po niej następuje Ja, po czym następne w kolejności jest My, na końcu zaś — To wraz z On, Ona. Dla Rosenstocka-Huessy’ego istotę dialogiczności stanowi imię, które w swej treści jest *de facto* wezwaniem do Ty, dzięki któremu możemy siebie zidentyfikować jako Ja⁷.

Martin Buber z kolei odrzucił rozumienie dialogu jako szczególnej formy komunikowania się za pomocą mowy. „W dialogice Bubera postawiony jest nacisk na relację osób, a nie replik. [...] Dialog, jeśli ma być prawdziwy, musi być spotkaniem bezpośrednim”⁸. Filozof wprowadził rozróżnienie Ja — Ty i Ja — To jako sposoby bycia człowieka oraz sformułował „zasadę dialogiczną” i koncepcję spotkania, które „wydarza się jako współ-czesność, współczasowość stojących naprzeciw siebie nawzajem Ja i Ty” i „nie polega na ckliwie-życzliwym współzyciu z ludźmi, lecz jest przemianą, z której człowiek wychodzi już »nie ten sam«”⁹. To w koncepcji Bubera filozofia dialogu stała się filozofią spotkania.

Jak pisze Bogdan Baran, Buber odwoływał się nie tyle do ortodoksyjnego judaizmu, ile do wschodnioeuropejskiego chasydyzmu, z którym ten urodzony w Wiedniu filozof zetknął się w dzieciństwie i we wczesnej młodości, spędzonych we Lwowie. Tu chodził do polskiego gimnazjum, a swoje pierwsze artykuły pisał po polsku dla lwowskiego „Przeglądu Tygodniowego”¹⁰. Podjął też próbę tłumaczenia na język polski pracy Friedricha Nietschego *Tako rzecze*

⁶ Ibidem, s. 13–14.

⁷ Zob. ibidem, s. 19.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem, s. 15.

¹⁰ Zob. ibidem.

*Zaratustra*¹¹. Po wyjeździe ze Lwowa Buber studiował w Szwajcarii, Niemczech i Wiedniu, dziesięć lat był profesorem uniwersytetu we Frankfurcie, a w sytuacji narastającego faszyzmu wyemigrował z Niemiec do Jerozolimy.

Buber wyróżnił trzy obszary funkcjonowania dialogu:

- obszar „techniczny”, w którym człowiek powinien pozostawać w dialogu z tym, co produkuje, by móc otworzyć się na świat dialogu między sobą a innymi towarzyszami pracy,
- obszar dialogu „prawdziwego”, „do którego wiodą postawy człowieka oparte na uczuciach przyjaźni i miłości”. Jest to duchowy obszar dialogu, który ujawnia się w rozmowie, ale też we „wzajemnym milczeniu”; w tym obszarze „dialog przekształca się w spotkanie, a filozofia dialogu staje się filozofią spotkania”¹²,
- obszar dialogu jako „zamaskowanego monologu”, dialogu pozornego, kiedy człowiek nie otwiera się na drugiego człowieka, w kontakcie z innym nie jest spontaniczny, nie pozostaje sobą, lecz ukrywa się pod wykreowanym przez siebie obrazem samego siebie, kreuje siebie, fałszując własną osobowość. „Zafałszowanie osobowości któregośkolwiek z partnerów czyni dialog niemożliwym”¹³.

Gabriel Marcel, absolwent filozofii na Sorbonie, jedyny z inicjatorów filozofii dialogu wywodzący się spoza kręgu niemieckojęzycznego, w swoich *Zapiskach metafizycznych* skupił się na kwestiach wiary i Boga, którego pojmował dialogicznie. Tym, co odróżniało myśl Marcela od poglądów filozofów niemieckojęzycznych, było postrzeganie „przestrzeni” Ja — Ty jako „tajemnicy”, jako „tożsamości w miłości”, a więc subiektywistycznie, podczas gdy Bubera i filozofów żydowskich interesowała relacja Ja — Ty w kontekście zbawienia ludzkości, zatem w ich ujęciu ważna była perspektywa społeczna¹⁴.

Silny nurt filozofii dialogu rozwinął się w obrębie teologii protestanckiej. Najbardziej znanym dziś przedstawicielem tej „teologii dialogicznej”¹⁵ jest protestancki teolog Karl Barth (1886—1968), duchowny szwajcarski, orędownik szukania ekumenicznej wspólnoty wszystkich chrześcijan, profesor uczelni niemieckich, po wojnie działający w Bazylei. Barth postrzegał relację Ja — Ty jako z istoty symetryczną, a jako jej podstawowy wymóg wskazywał wzajemność.

¹¹ Taką informację zawiera biogram Martina Bubera w *Internet Encyclopedia of Philosophy*. <http://www.iep.utm.edu/buber/> [dostęp: 3.08.2014].

¹² M. BUBER: *Ja i Ty*. Tłum. J. DOKTÓR. W: *Filozofia dialogu...*, s. 54—55.

¹³ Ibidem, s. 56.

¹⁴ Zob. ibidem, s. 21—22.

¹⁵ Ibidem, s. 24.

Prawdziwa wzajemność spotkania może się zrealizować wtedy, gdy obie strony uchronią się od rozmaitych niebezpieczeństw, które sprowadzają się, ogólnie biorąc, do dwu: tyranii i niewolnictwa. Nie ma więc prawdziwego spotkania tam, gdzie likwiduję inność innego, ani tam, gdzie „poddaję się” innemu, negując własną inność¹⁶.

Dla Bartha spotkanie na zasadzie wzajemności stanowiło wartość samo w sobie. Pojęcie wzajemności, podobnie jak pojęcie dialogu, obecne było już w myśli starożytnej. W eposie kosmogonicznym Hezjoda *Prace i dni* pojawił się wątek wzajemności, a raczej jej braku, w związku z nieziemską, uskrzydloną postacią Euforiona, syna Achillesa i Heleny, którego Zeus kochał bez wzajemności. Zasada wzajemności zawiera się w łacińskiej formule *do ut des* — „daję, abyś dawał”. Wśród polskich badaczy zagadnienie zasady wzajemności podejmował przede wszystkim Bronisław Malinowski w pracy *Zwyczaj i zbrodnia w społeczności dzikich*. Wzajemność stała się jednym z centralnych zagadnień interakcjonizmu, teorii wymiany społecznej. Również filozofia dialogu i spotkania, szczególnie w ujęciu Martina Bubera, bez wątpienia zawiera koncepcję „filozofii wzajemności”¹⁷.

W pracach omawiających koncepcję wzajemności, filozofię dialogu i spotkania brakuje nazwiska Jána Kollára (1793—1852), XIX-wiecznego myśliciela i pisarza, duchownego protestanckiego, z pochodzenia Słowaka. Kollár już około stu lat przed Buberem sformułował ideę wzajemności, a ściślej rzecz ujmując: wzajemności słowiańskiej, w swojej rozprawie *O literarnej vzájemnosti mezi kmeňmi a nářečmi slovanskými* (*O literackiej wzajemności między szczepami i narzeciami słowiańskimi*). Choć zgodnie z tytułem pracy obszarem wzajemności miała być literatura, koncepcja ta nie ograniczyła się do tak wąskiego zakresu. W XIX wieku odbiła się wśród Słowian szerokim echem, o czym świadczyć mogą między innymi liczne wydania rozprawy Kollára¹⁸.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Por. J. ŁUKASZYŃSKI: *Inkontrologiczna koncepcja wzajemności*. „Nauki Społeczne. Social Science” 2013, nr 1, s. 214—216. Jak informuje autor artykułu, inkontrologia to filozofia spotkania w ujęciu polskiego filozofa Andrzeja Rusława Nowickiego.

¹⁸ Za pierwodruk uznaje się książkę opublikowaną w języku niemieckim *Ueber die literarische Wechselfeitigkeit zwischen den verschiedenen Stämmen und Mundarten der slawischen Nation* w 1837 roku w Peszcie, rok wcześniej w czasopiśmie „Hronka” tekst ukazał się w języku czeskim, czy — jak podkreśla Henryk Batowski — raczej czeskosłowackim. (H. BATOWSKI: *Wstęp*. W: J. KOLLÁR: *Wybór pism*. Oprac. H. BATOWSKI. Wrocław 1954, s. XXXIII. Tam też autor opracowania podaje przywołane tłumaczenie tytułu rozprawy Kollára). Już w 1838 roku w kalendarzu Srbska pčela ukazał się serbski przekład fragmentów rozprawy, w roku 1840 zaś w „Otečestvennych zapiskach” — przekład rosyjski. Kolejne niemieckojęzyczne

Kollár wyjaśniał pojęcie wzajemności, wychodząc od języka:

Vzájomnosť, slovansky *vzájemnosť*, nie je novoukované, cudzie, ale odvždy v staroslovanskom, ruskom, poľskom a iných nárečiach používané domáce slovo; odpovedá latinskému *reciprocitas* (od *recipio*, *recapio*) [...] znamená toľko, ako vziať a opäť dať, požiť a vrátiť, navzájom sa uchopiť, objasniť¹⁹.

Wzajemność nie jest wyrazem nowo utworzonym lub obcym, lecz swojskim od najdawniejszych czasów, używanym w narzeczu starosłowiańskim, rosyjskim, polskim i innych. Odpowiada on łacińskiemu *reciprocitas* (od *recipio*, *recapio*) [...] i oznacza tyle samo co brać i oddawać, pożyczać i zwracać, wzajemnie się obejmować, objąć²⁰.

Definiował je jako „spoločné prijatie, vzájomná výmena a spojený pôžitok” („wspólne przyjmowanie, wzajemną wymianę i wspólne korzystanie”)²¹. Podawał, czym wzajemność nie jest: nie polega na politycznym połączeniu wszystkich Słowian w wyniku pełnych demagogii knoń czy skutek buntu przeciwko „krajowym” (*krajinským*) rządóm i monarchóm, bo to prowadzi tylko do chaosu i nieszczęścia²².

wydanie ukazało się w 1844 roku w Lipsku. W 1845 roku całość rozprawy wyszła po serbsku w Belgradzie. W 1853 roku rozprawa została wydana w języku czeskim w Pradze, a w 1868 roku w lwowskim „Słowianinie” wydano polski przekład skrócony z języka niemieckiego pt. *O literackiej wzajemności szczepów i narzeczu słowiańskiego narodu*, dotąd nie udało się jednak ustalić, kto dokonał owego przekładu. (Por. ibidem, s. XCVI–XCVII, przypis nr 3). Zachował się także nieopublikowany skrócony przekład autorstwa Józefa Lompy, znajdujący się w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej w korespondencji Józefa Kraszewskiego. Zob. J. KOLLÁR: *O literárnej vzájomnosti*. Bratislava 1954, s. 187–188 (*Bibliografické poznámky a textové vysvetlivky*). W Polsce w XIX wieku prace Kollára były znane, już w 1824 roku jego nazwisko można znaleźć wśród ofiarodawców książek dla biblioteki Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, którego członkiem stał się w roku 1831. Interesowano się zwłaszcza jego pracą o słowiańskich imionach (*Rozprava o jmenách*. Buda 1830). Natomiast jedną z inspiracji Kollárowskiej koncepcji wzajemności słowiańskiej była przypuszczalnie praca Jana Nepomucena Kossakowskiego *Rzut oka na literaturę czeską i związek języków słowiańskich*. Por. E. PĘGIERSKA-PIOTROWSKA: *Kontakty Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk z uczonymi słowackimi*. V: *Vzťahy slovenskej a poľskej literatúry od klasicizmu po súčasnosť*. Red. M. BAKOŠ. Bratislava 1972, s. 88–89.

¹⁹ J. KOLLÁR: *O literárnej vzájomnosti*. Bratislava 1954, s. 111.

²⁰ J. KOLLÁR: *O literackiej wzajemności między szczepami i narzeczaniami narodu słowiańskiego*. Tłum. H. BATOWSKI. W: J. KOLLÁR: *Wybór pism*. Wrocław 1954, s. 7.

²¹ J. KOLLÁR: *O literárnej vzájomnosti...*, s. 111. Wersja polska: J. KOLLÁR: *O literackiej wzajemności...*, s. 7.

²² Zob. ibidem. Wersja polska J. KOLLÁR: *O literackiej wzajemności...*, s. 8.

Kollár był zwolennikiem wzajemności, mającej na celu zbliżenie do siebie „szczepów i narzeczy narodu słowiańskiego”, przy zachowaniu przez nie politycznej, ale też kulturowej suwerenności („vzájomnosť nespočíva v politickom spojení všetkých Slovanov” — „wzajemność nie polega na politycznym zjednoczeniu wszystkich Słowian”²³), jak bowiem pisał:

Táto vzájomnosť nie je v univerzalizácii alebo v násilnom zmiešaní všetkých slovanských nárečí do jednej hlavnej reči a do jedného spisovného nárečia, ako začali o tom snívať niektorí slavisti. [...] vôbec [sa] nedá očakávať od ľudskej slabosti, márnomyseľnosti a sebestva, aby nejaký kmeň obetoval hocako uspošobenú samostatnosť, aby sa vzdal doteraz získaných pokladov, na ne takmer zabudol a zriekol sa ich²⁴.

Wzajemność ta nie polega na upowszechnieniu lub przymusowym zmieszaniu wszystkich narzeczy słowiańskich w jeden język główny i literackie narzecze, jak to o tym zaczęli marzyć niektórzy slawiści. [...] bynajmniej nie można oczekiwać od ludzkiej słabości, próżności i miłości własnej, by którykolwiek szczep chciał poświęcić swoją, jakkolwiek bądź ukształtowaną, samodzielność i rzec się swoich dotychczas zdobytych skarbów, zapomnieć o nich i od nich się oddzielić²⁵.

Praktyczny wymiar wzajemności słowiańskiej postrzegał Kollár w sposób, który z dzisiejszej perspektywy można ocenić jako utopię. Domagał się mianowicie od każdego wykształconego Słowianina, aby ten posiadał „najmniej gramaticko-lexikálnu znalosť nárečí svojich bratov” („przynajmniej gramatyczno-leksykalną znajomość narzeczy swoich pobratymców”)²⁶, to znaczy — by każdy wykształcony Słowianin znał pozostałe języki słowiańskie przynajmniej w zakresie znaczenia słów specyficznych dla każdego z języków, ich odmiany deklinacyjnej i koniugacyjnej oraz aby znał różnice zachodzące między poszczególnymi językami.

Nemyslíme, že každý Slovan má plynne hovoriť všetkými slovanskými nárečiami alebo dokonca písať vo všetkých knihy: ale nech

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem, s. 113.

²⁵ J. KOLLÁR: *O literackiej wzajemności...*, s. 12–13.

²⁶ J. KOLLÁR: *O literárnej vzájomnosti...*, s. 115. Wersja polska: J. KOLLÁR: *O literackiej wzajemności...*, s. 17.

rozumie každému hovoriacemu Slovanovi, nech vie čítať každú knihu²⁷.

Nie mamy na myśli, by każdy Słowianin płynnie mówił wszystkimi narzeczeniami słowiańskimi, a zwłaszcza pisał książki we wszystkich, lecz by każdy rozumiał mówiącego współ-Słowianina i mógł czytać każdą książkę²⁸.

Tę utopijną koncepcję Kollár sformułował zaniepokojony faktem, że Słowianie w różnych istotnych sprawach nie są w stanie się porozumieć, korzystając wyłącznie ze swoich, wywodzących się ze wspólnego źródła, języków, ale „ak sa chceme dorozumieť s druhými slovanskými bratmi o nejakom dôležitom predmete, musíme použiť reč cudziu, neslovanskú” („kiedy pragnie się porozumieć ze słowiańskim bratem w jakimś ważnym przedmiocie, musi do tego użyć obcego, niesłowiańskiego języka”)²⁹. W tamtym czasie w komunikacji pomiędzy słowiańskimi narodami uciekano się najczęściej do łaciny lub języka niemieckiego.

Wzajemność postrzegał Kollár jako „duchową więź literacką”, która niewidzialnie przenika plemiona i narzecza. I choć uwagę poświęcił głównie wzajemności między literaturami słowiańskimi, deklarował, że nie chce być jednostronnie słowiańskim, ale w miarę możliwości ogólnoeuropejskim:

Táto idea a zjav, pretože je v terajšej Európe nový, jedinečný, originálny, ale pre celý slovanský národ najviac dôležitý a úspešný, zaslúži si najväčšiu pozornosť a všestranné uváženie a skúmanie u každého vzdelaného Slovana tým viac, lebo hoci sám osebe je nevinný, mohol by predsa podnietiť mnohé nedorozumenia a poblúdenia³⁰.

Ta idea i zjawisko są we współczesnej Europie czymś nowym, jedynym w swym rodzaju i oryginalnym, a dla wspólnoty narodowej słowiańskiej rzeczą szczególnie doniosłą i pożyteczną, i dlatego zasługują one na najbaczniejszą uwagę i wszechstronne rozważenie i zbadanie ze strony każdego wykształconego Słowianina — a to tym bardziej, że choć same w sobie nienaganne, mogą łatwo doprowadzić do pewnych nieporozumień i pomyłek³¹.

²⁷ J. KOLLÁR: *O literárnej vzájomnosti...*, s. 115.

²⁸ J. KOLLÁR: *O literackiej wzajemności...*, s. 17.

²⁹ J. KOLLÁR: *O literárnej vzájomnosti...*, s. 115. Wersja polska: J. KOLLÁR: *O literackiej wzajemności...*, s. 16.

³⁰ J. KOLLÁR: *O literárnej vzájomnosti...*, s. 109–110.

³¹ J. KOLLÁR: *O literackiej wzajemności...*, s. 4.

Autor deklaruje, że przeprowadził na ten temat szerokie studia, „aby pokażać, że można zająć europejskie stanowisko” („by, jeśli tylko to możliwe, zająć stanowisko ogólnoeuropejskie”)³².

Sformułowana przez Kollára idea wzajemności słowiańskiej miała zatem stanowić formę dialogu kultur wyłącznie słowiańskich, przy czym autor nie wszystkie literatury (kultury) traktował jednakowo, wyróżniając czechosłowacką, polską, rosyjską i iliryską. W efekcie koncepcja ta stała się podłożem panslawizmu, a następnie panrusizmu, który spowodował znaczną izolację kultur i narodów słowiańskich od kultur i narodów zachodnioeuropejskich. Odpowiedzią na wzajemność w wersji panslawistycznej miała być wzajemność austro-słowiańska, austrosławizm, której również nie udało się zrealizować. Oczywiście, historyczne okoliczności, w jakich Kollár formułował założenia wzajemności słowiańskiej, uzasadniają postulowane wnioski jej realizacji. Choć postulaty te nie idą w parze z dzisiejszą koncepcją nieograniczonego dialogu kultur, to sama idea wzajemności jako wymiany między poszczególnymi kulturami narodowymi pozostaje w zgodzie z ideą dialogu kultur.

W okresie powojennym najwybitniejszym kontynuatorem tradycji dialogicznej był Emmanuel Lévinas (1906–1995), filozof urodzony w Kownie, który w latach międzywojennych wyemigrował z nowo powstałego państwa litewskiego do Francji. Lévinas odwoływał się do myśli dialogicznej Rosenzweiga i do fenomenologii, cenił Platona, natomiast dialogi sokratejskie poddał krytyce, wskazując, że *de facto* nie są one otwarciem się na Innego³³. Lévinas podkreślał etyczny wymiar relacji międzyludzkich, pisał o odpowiedzialności za Innego, był orędownikiem prawa do różnicy. Uważał, że dialog to umiejętność życia dla przyszłości i dla innych, sposób na przełamanie przez jednostkę egotycznej monologiczności, gdyż o podmiotowości jednostki można

³² J. KOLLÁR: *O literárnej vzájomnosti...*, s. 110. Wersja polska: J. KOLLÁR: *O literackiej wzajemności...*, s. 6.

³³ W tym kontekście ciekawe jest spostrzeżenie, że dialogi w rozumieniu starożytnych z perspektywy filozofii dialogu są absolutnie niedialogiczne: w ujęciu Platona i Arystotelesa dialog to abstrakcyjny, oderwany od życia „produkt pracowni naukowej”. Nadto w myśli Platona chodzi o rozmowę duszy samej z sobą, zatem jest to koncepcja nastawiona subiektywistycznie, natomiast sokratejska metoda przekonywania rozmówcy do swoich racji przez udowadnianie mu absurdalności jego poglądów w istocie rzeczy nie ma nic wspólnego z postulowanym dziś dialogiem partnerskim. Dialog sokratejski w zasadzie sprowadzał się do rozmowy, w której Ja przypiera do muru Ty, był więc formą myślowo-werbalnego pojedynku, w którym jedna strona dążyła do osiągnięcia przewagi nad drugą stroną, skolonizowania jej. Zob. U. Kusio: *Dialog w komunikacji międzykulturowej. Idealty a rzeczywistość*. Lublin 2011, s. 145.

mówić jedynie w powiązaniu z Innym. Podobnie jak Buber, uważał, że relacja z Innym ma wartość tylko wtedy, gdy jest bezpośrednia — stąd waga spotkania, dzięki któremu Inny „wrywa” Ja z egoizmu, otwiera Ja na Drugiego. Myśl Lévinasa bywa określana jako „filozofia twarzy”, ponieważ filozof podkreśla wagę doświadczenia „twarzy” drugiej osoby, rzeczywistej jej obecności, gdy w rozmowie między ludźmi „twarz” kieruje się ku „twarzy”, co wiedzie ku wzajemnemu, pełnemu szacunku, niedominującemu poznaniu³⁴.

Z kolei Mircea Eliade (1907—1986) w swojej koncepcji dialogu międzykulturowego zwrócił uwagę na konieczność otwarcia się krajów Zachodu na inne kultury oraz na fakt, że współcześnie europocentryzm staje się formułą, która coraz bardziej wypycha świat Zachodu w zaściankowość. Eliade głosił ideę globalnej modernizacji, opartej właśnie na szeroko rozumianym dialogu kultur, który powinien mieć wymiar:

- przestrzenny — jako „konfrontacja teraźniejszości kulturowej Wschodu i Zachodu, Północy i Południa, »nowoczesności i zacofania«, »Europy« i »prymitywu«”,
- czasowy — jako „dialog epok”, „tradycji z nowoczesnością”,
- partnerski — jako dialog „równej szansy” pomiędzy kulturami małymi i wielkimi, uniwersalnymi i lokalnymi, „tradycyjnymi” i „współczesnymi”, „archaicznymi” i „nowoczesnymi”, „dzikimi i cywilizowanymi”³⁵.

Istotną część rozważań filozofowie dialogu, zwłaszcza na pierwszym etapie jej rozwoju — poza Buberem, który zajął odmienne stanowisko — poświęcili kwestii języka i słowa, przy czym najistotniejszą była dla nich „gramatyka dialogu”, skupiająca się przede wszystkim na hierarchii (kolejności) zaimków osobowych czy samych „imion” oraz wyznaczanych za ich pomocą relacji dialogowych. Rosenzweig pisał:

Mowa to czas, którego brakuje abstrakcyjnej myśli. Mowa nie tyle dzieje się w czasie, co sama jest czasem. Jeśli czas oznacza śmierć, to mową zbliżamy się do śmierci. [...] „Gramatyka” tej mowy skupia

³⁴ E. LÉVINAS: *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrżności*. Tłum. M. KOWALSKA. Warszawa 2002. Por. biogram filozofa w *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. <http://plato.stanford.edu/entries/levinas/> [dostęp: 29.07.2014] oraz J. LITEWKA: *Twarzą w twarz — według Emanuela Lévinasa*. <http://www.racjonalista.pl> [dostęp: 29.07.2014].

³⁵ S. TOKARSKI: *Mircea Eliade w filozofii dialogu międzykulturowego*. W: *Filozofie dialogu w konfrontacjach kultur*. Red. S. TOKARSKI. Warszawa 1996, s. 24. Tokarski jako źródło wymienia książkę M. ELIADEGO: *History of Religion*. Chicago 1960.

się wokół imienia. Własnym imieniem jestem przyzywany i zarazem wzywany do odzewu. Przemawia do mnie najpierw Bóg, a ja mu odpowiadam. Nazwany mogę sam nazywać świat³⁶.

Odrębną w tym zakresie koncepcję przedstawił rosyjski literaturoznawca Michaił Bachtin (1895—1975). W interpretacjach powieści Dostojewskiego i Rabelais'go³⁷ Bachtin podjął próbę sformułowania filozofii dialogu ściśle związanej z filozofią słowa, będącej jednocześnie propozycją filozofii człowieka i rzeczywistości. Budując filozofię dialogu, Bachtin uznawał, że

Dialogowa jest natura świadomości, dialogowa natura samego życia ludzkiego [...]. Życie ze swej natury jest dialogowe. Życ — znaczy uczestniczyć w dialogu: zapytywać, wysłuchiwać, odpowiadać, zgadzać się itp. W dialogu tym człowiek uczestniczy w sposób całkowity i całym swoim życiem: oczami, ustami, rękami, duszą, duchem, całym ciałem, czynami. Wkłada całego siebie w słowo i to słowo wchodzi w dialogową tkankę ludzkiego życia, w światowe sympozjum [...]. Wszelka myśl i każde życie wlewają się do niekończącego się dialogu³⁸.

Z perspektywy człowieka

istnieć — to znaczy dialogowo obcować z kimś. Z końcem dialogu kończy się wszystko. Dlatego dialog właściwie nie powinien i nie może się skończyć³⁹.

Bachtin dostrzegł, że dwa „słowa”, dwie wypowiedzi wchodzi z sobą w szczególne stosunki znaczeniowe, co stanowi istotę dialogu. Aby to nastąpiło, musi dojść do transformacji wypowiedzi w światopoglądy, „punkty widzenia”, „głosy socjalne”, czyli muszą one stać się wypowiedziami jakiegoś podmiotu, co może nastąpić w literaturze, kiedy stają się wypowiedziami postaci — indywidualnych podmiotów

³⁶ B. BARAN: *Przedmowa*. W: *Filozofia dialogu...*, s. 13.

³⁷ Zob. M. BACHTIN: *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Tłum. N. MODZELEWSKA. Warszawa 1970; M. BACHTIN: *Twórczość Franciszka Rabelais'go a ludowa kultura średniowiecza i renesansu*. Tłum. A. i A. GORENIOWIE. Kraków 1975.

³⁸ M. BACHTIN: *W sprawie przeróbki książki o Dostojewskim*. Tłum. E. KASPERSKI. Cyt. za: E. KASPERSKI: *Bachtin i jego idee*. W: *Bachtin. Dialog — język — literatura*. Red. E. CZAPLEJEWICZ i E. KASPERSKI. Warszawa 1983, s. 17—18.

³⁹ M. BACHTIN [*Dialog jako centrum świata artystycznego*]. W: IDEM: *Problemy poetyki Dostojewskiego...*, s. 380—403 [fragmenty]. Cyt. za: *Bachtin. Dialog — język — literatura...*, s. 355.

umownych, ale też mogą być wypowiedziami podmiotów zbiorowych: narodu, grupy społecznej, zawodowej itp. Wskazywał też, że dialog to nie tylko pospolite formy: spór, polemika, parodia, że pojęcie to należy rozumieć szerzej. Za zjawisko dialogowe Bachtin uznawał także już samo rozumienie. Natomiast za najmniejszą jednostkę dialogu uważał wypowiedzenie. Każda wypowiedź pozostaje w relacji z cudzą wypowiedzią, z jej przedmiotem (tematem) oraz w relacji z mówiącym. Te trzy relacje stanowią trzy aspekty wypowiedzenia jako jednostki znaczeniowej.

W dialogu nie ma słów niczych, słowo bowiem jest intersubiektywne. Wszystko, co wypowiedziane, należy nie tylko do mówiącego. Nie tylko autor ma prawo do słowa, ma je także słuchacz (odbiorca) oraz ci, których autor znalazł w tak zwanym słowie zastanym. Zarówno bowiem mówiący, jak i rozumiejący, który sam staje się uczestnikiem dialogu, „wchodząc” weń między wypowiedziami jako nowy jego uczestnik, stanowią część wypowiedzi.

Dwa wypowiedzenia oddalone od siebie w czasie i w przestrzeni, nawet nic o sobie niewiedzące, również mogą wejść w dialog, jeśli je z sobą zestawimy i stwierdzimy, że zachodzi pomiędzy nimi jakakolwiek konwergencja (choćby częściowo wspólny temat, punkt widzenia itp.). Można też zresztą mówić o dialogu w odniesieniu do monologowych twórców mownych. Dialog może się toczyć między kulturami, gdyż pojęcie to dotyczy sposobu funkcjonowania kultury wśród innych kultur. W ten sposób Bachtin nadaje dialogowi sens kulturowy⁴⁰.

W Polsce zainteresowanie problematyką dialogu zaczęło narastać od lat siedemdziesiątych XX wieku, zarówno wśród filozofów, jak i wśród przedstawicieli innych dziedzin humanistyki, początkowo przede wszystkim wśród teologów katolickich w związku z zagadnieniem ekumenizmu. Filozofem, który szerzej podjął problematykę dialogu, był Józef Tischner (1931–2000). Już w 1979 roku opublikował książkę *Polski kształt dialogu*, w której skupił się na relacjach między chrześcijaństwem a marksizmem w kontekście polskiej myśli filozoficznej, szczególnie po II wojnie światowej. Zasadnicze swoje przemyślenia, w których dialog i spotkanie stanowią koncepcję ludzkiego życia, zawarł w książkach *Filozofia dramatu* (1990) i *Spór o istnienie człowieka* (1998). Od tytułu pierwszej z wymienionych koncepcja owa została nazwana filozofią dramatu. Dla Tischnera kwestią podstawową było spotkanie człowieka z drugim człowiekiem: „[...] spotkanie

⁴⁰ Zob. ibidem, s. 341–349.

z Drugim jest na początku wszelkiego doświadczenia świata”⁴¹. Dzięki spotkaniu z Drugim człowiek dowiaduje się, że oprócz jego świata istnieje jeszcze inny świat, świat tego drugiego. Zarazem spotkanie jest początkiem myślenia. „Nic tak nie daje do myślenia jak Drugi”⁴².

Relacja człowiek—człowiek jest relacją między Pytającym i Zapytany, dzięki pytaniu człowiek wie, że obok niego znajduje się drugi człowiek. Drugi jest uczestnikiem tego samego dramatu, zatem także jest istotą dramatyczną. „Być istotą dramatyczną znaczy: istnieć w określonym czasie i w określony sposób otwierać się na innych i na świat — scenę”⁴³.

Człowiek musi zdawać sobie sprawę z istnienia sceny i Drugiego, musi oswajać sobie scenę, po której stąpa, ale najważniejsze — musi otworzyć się dialogicznie, bo dopiero w doświadczeniu Drugiego doświadczy sceny. Otwarcie dialogiczne jest otwarciem na innego człowieka⁴⁴.

Nawiązując do koncepcji Lévinasa, Tischner zajął się również kwestią twarzy. „Spotkać to spotkać Innego w jego twarzy”, na której oprócz piękna widnieją ślady bólów i krzywd. Spotkanie to rodzi potrzebę wzajemności i odpowiedzialności, staje bowiem przed nami człowiek oczekujący odpowiedzi na pytanie, które jednocześnie stanowi prośbę świadczącą o jakimś problemie pytającego. Doświadczenie spotkania jest możliwe tylko pod warunkiem uczestnictwa w dramacie. Mowa o dramacie dobra i zła, gdyż rodząca się wzajemność zachodzi w perspektywie dobra, gdy człowiek, przyjmując świadectwo Innego, sam daje świadectwo, lub zła, gdy dochodzi do odmowy wzajemności⁴⁵.

W połowie lat siedemdziesiątych XX wieku zaznaczył się również wzrost zainteresowania problematyką dialogu w kręgu polskich filologów. W 1975 roku z inicjatywy Zakładu Teorii Literatury i Poetyki Uniwersytetu Warszawskiego odbyła się konferencja naukowa dotycząca dialogu w literaturze, która — jak twierdzą jej organizatorzy — była „chyba nie tylko w Polsce” pierwszą na ten temat konferencją naukową. Pokłosiem konferencji stała się publikacja pod tym samym tytułem⁴⁶. Wśród filozofów, których nazwiska przewijają się jako źródło

⁴¹ A. KAROŃ-OSTROWSKA: *J. Tischner. Spotkanie*. Z ks. Józefem Tischnerem rozmawia Anna Karoń-Ostrowska. Kraków 2003, s. 129.

⁴² Ibidem, s. 129—130.

⁴³ J. TISCHNER: *Filozofia dramatu*. Kraków 1998, s. 10.

⁴⁴ Zob. ibidem, s. 12—21.

⁴⁵ Zob. ibidem, s. 106.

⁴⁶ Zob. E. CZAPLEJEWICZ, E. KASPERSKI: *Słowo wstępne*. W: *Dialog w literaturze*. Red. E. CZAPLEJEWICZ i E. KASPERSKI. Warszawa 1978, s. 8.

inspiracji w całej książce, próżno jednak szukać nazwisk dialogistów. Jedyńm dialogistą, do którego przemyśleń odwołują się współautorzy tomu, jest Michaił Bachtin. Opierając się na jego koncepcji, Eugeniusz Czaplejewicz zaproponował koncepcję pragmatycznej teorii dialogu do wykorzystania w dialogowej teorii utworu literackiego. W tym ujęciu dialog tworzy jedną z najważniejszych więzi międzyludzkich oraz stanowi podstawowy mechanizm społecznego funkcjonowania kultury i myśli ludzkiej⁴⁷. Dialog jako dynamiczne zjawisko czasoprzestrzenne przejawia się w tekście i przez tekst, ale nie ogranicza się wyłącznie do tekstu: jest niezwykle złożonym, wielowymiarowym, zakotwiczonym społecznie zjawiskiem, które można badać pod różnym kątem i na różnych poziomach. Minimalny warunek dialogu stanowi „zderzenie dwóch stron”, ale „Takie czy inne nazwanie stron uczestniczących w dialogu zależy jedynie od poziomu rozpatrywanych zjawisk — od tego, jakim piętnem konsytuacji się zajmujemy i jaki aspekt zagadnienia nas interesuje”⁴⁸. Stronami dialogu bowiem nie muszą być wyłącznie osoby, mogą nimi być podmioty czy „ideologiczne punkty widzenia”⁴⁹. Dialog jest dziełem wspólnym uczestniczących w nim podmiotów, których może być więcej niż dwa, przy czym Inny biorący udział w dialogu może być:

- aktywnym rozmówcą lub współrozmówcą,
- świadkiem, który jednak wpływa na przebieg dialogu,
- „instancją”, fizycznie nieobecną, ale stanowiącą autorytet dla jednej z dwóch podstawowych stron dialogu,
- uprzednim informatorem — dostarczycielem informacji wykorzystywanej w rozmowie,
- „tym trzecim”, czyli odbiorcą dialogu⁵⁰.

Dialog składa się z replik, ale nie stanowią one jednostek dialogu, lecz jedynie jego elementy. Jednostkami dialogu jako procesu są bowiem określone fazy, stanowiące odcinek o wyraźnych sygnałach granic⁵¹.

W nawiązaniu do Bachtina koncepcji słowa dialogicznego i do Czaplejewicza pragmatycznej koncepcji dialogu na początku lat osiemdziesiątych Roch Sulima sformułował własne spostrzeżenia na temat dialogu jako zjawiska kultury, zawierając je w książce *Literatura a dialog kultur*. Konstatuje tam, iż „Przesłanką wszelkiego dialogu jest różni-

⁴⁷ Zob. E. CZAPLEJEWICZ: *Wprowadzenie do pragmatycznej teorii dialogu*. W: *Dialog w literaturze...*, s. 5.

⁴⁸ Ibidem, s. 28.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Zob. ibidem, s. 31.

⁵¹ Zob. ibidem, s. 41.

ca, jest nią ostatecznie najgłębiej ukryty konflikt⁵², a „Wszelki dialog, wszelka wymiana wartości możliwa jest wówczas, kiedy istnieje **świadomość różnic**”⁵³.

Zdaniem Sulimy, spośród różnych rodzajów dialogu — społecznego, ekumenicznego, pokoleniowego, dydaktycznego i terapeutycznego, dialogu człowieka z przyrodą itp. — współcześnie jednym z najważniejszych jest dialog kultur.

Nasze myślenie o człowieku współczesnym musi zająć się dialogiem kultur (dialogiem tradycji kulturowych) jako procesem najważniejszym, najbardziej znaczącym nie tylko dla kultury współczesnej, ale także dla kultury przyszłości

— postuluje, konstatując zarazem: „Dialog kultur znaczy tyle samo, co »kultura jako dialog«”⁵⁴.

Do dziś publikacji, w których tytule zawarto słowo „dialog”, powstało tak wiele, że nie sposób ich tu wszystkich wymienić. Problematyka dialogu kultur faktycznie stała się dominująca. Intensyfikacja i bogactwo możliwości kontaktów międzykulturowych, skutkujące zarówno licznymi korzyściami, jak i zagrożeniami dla poszczególnych jednostek oraz dla społeczeństw jako całości, prowokuje do refleksji naukowców z wielu różnych dziedzin. Edward Kasperski stwierdza:

Dzisiejsze zainteresowanie dialogiem, w tym również dialogiem kultur, zrodziła [...] przede wszystkim powszechna, coraz bardziej nagła potrzeba zrozumienia i praktycznego opanowania rozwijających się we współczesnym świecie różnorodnych form współpracy, kontaktów międzyludzkich i międzykulturowych⁵⁵.

Jak pisze Urszula Kusio:

Pojęcie dialogu, w tym dialogu kultur i podmiotów kulturowych, nie jest nowym pomysłem nazewniczym. To określenie okrzepłe i uznane w refleksji o kulturze. Można przyjąć, że sama geneza dialogu została niejako immanentnie zawarta w tworzeniu się kulturowego zróżnicowania świata w sferze myśli, odczuć, działań, poznania i rozumienia. W tym sensie dialog odnosi się do antago-

⁵² R. SULIMA: *Literatura a dialog kultur*. Warszawa 1982, s. 12.

⁵³ Ibidem, s. 171. Podkr. — R. Sulima.

⁵⁴ Ibidem, s. 167–168.

⁵⁵ E. KASPERSKI: *Dialog a nauka o literaturze*. W: *Dialog w literaturze...*, s. 238.

nizmów kulturowych, sprzecznych ludzkich interesów i stanowi wysoko zorganizowaną formę artykulacji tych różnic⁵⁶.

Trudno nie zauważyć, że temat dialogu kultur (międzykulturowego) w ostatnich dekadach zrobił ogromną karierę. Temu tematowi poświęcane są liczne konferencje naukowe, książki, artykuły. Stanisław Tokarski konstatuje:

Ostatnie dekady uczyniły kwestię dialogu międzykulturowego modnym tematem naukowym. Mnożą się seminaria poświęcone spotkaniom kultur, wyrastają jak grzyby po deszczu zespoły badawcze analizujące złożoności komunikacji międzykulturowej, rodzą obficie międzydyscyplinarne konferencje roztrząsające kwestie konfrontacji kultur, narodów, religii⁵⁷.

Wtórzuje mu Kusio:

W dobie wielokulturowości dialog jest zalecany i postulowany, do dialogu się zachęca i przygotowuje, dialog staje się atrakcyjny i w dobrym tonie. Prowadzić dialog, podjąć dialog należy i wypada. Dialog z dokuczliwą, bywa, natrętnością pojawia się na stronach książek i czasopism⁵⁸.

Intensywną obecność problematyki dialogu i dialogu międzykulturowego obserwuje się zresztą nie tylko w świecie nauki. Gdy wpisuje się w wyszukiwarkę internetową hasło „dialog kultur”, można uzyskać około 12 mln tak zwanych wyników — informuje Kusio⁵⁹. Wyniki te odsyłają do różnych obszarów aktywności, nie tylko do aktywności naukowej.

Współcześnie zagadnienie dialogu kultur zostało zideologizowane, podkreśla się, że może on sprzyjać zachowaniu stabilizacji i pokoju na świecie. Postrzega się go jako źródło wielu szans rozwoju społecznego, jako możliwość uniknięcia wielu zagrożeń i drogę rozwiązywania trudnych problemów. W takim ujęciu dialog stał się pożądaną formą kontaktów międzykulturowych, którą wspierają najważniejsze insty-

⁵⁶ U. KUSIO: *Dialog w komunikacji...*, s. 220.

⁵⁷ S. TOKARSKI: *Przedmowa*. W: *Filozofie dialogu w konfrontacjach kultur...*, s. 3.

⁵⁸ U. KUSIO: *Dialog w komunikacji...*, s. 222.

⁵⁹ Zob. *ibidem*, s. 230. Według moich ustaleń, obecnie jest to blisko 17 milionów wyników. Uwzględniłam hasła: dialog kultur, dialog międzykulturowy i dialog kulturowy. Wynik może być różny w zależności od przeglądarki, ale niezależnie od rzędu wielkości i tak potwierdza on spostrzeżenie o gigantycznej wręcz popularności sformułowania.

tucje świata. Już w 2005 roku Organizacja Narodów Zjednoczonych przyjęła Konwencję na rzecz ochrony i promowania różnorodności form wyrazu kulturowego, w której postuluje się zachęcanie do dialogu kultur w celu zapewnienia szerszej i zrównoważonej wymiany kulturalnej na świecie, wzajemnego poszanowania kultur i szerzenia pokoju⁶⁰. Problematyka różnorodności kulturowej, dialogu i zbliżenia kultur jako jedna z priorytetowych dziedzin zainteresowania ONZ znalazła swoje miejsce wśród najważniejszych założeń tak zwanej Strategii Średnioterminowej na lata 2008—2013. Zgromadzenie Ogólne Narodów Zjednoczonych proklamowało rok 2010 Międzynarodowym Rokiem Zbliżenia Kultur⁶¹, rolę koordynatora powierzono UNESCO, pod którego patronatem 18 lutego 2010 roku w Paryżu odbyła się wielka konferencja międzynarodowa na temat dialogu międzykulturowego. Różnorodność i dialog kultur oraz ich ekonomiczne znaczenie znalazły się też na czołowym miejscu na liście priorytetów Unii Europejskiej: Rada Europy ogłosiła rok 2008 rokiem Dialogu Międzykulturowego.

Pojęcie dialogu trafiło nie tylko do języka polityki, ale również do języka publicystyki. Posłużenie się nim ułatwia pozyskanie środków finansowych z różnych źródeł, w tym z funduszy Unii Europejskiej, na finansowanie różnych inicjatyw i przedsięwzięć. Dotyczy to również określeń „dialog kultur” oraz „dialog międzykulturowy”. Kusio konstatuje:

Już sama nazwa „dialog międzykulturowy” ma w wielu przypadkach czynić przedsięwzięcie godnym uwagi, szczególnie wartościowym i doniosłym na tle innych spraw. Etykietowanie wszelkich inicjatyw i zamierzeń określeniem „dialog kultur” ma dodawać im powagi i wpisywać w aktualny nurt społecznego zapotrzebowania, ma być odpowiedzią na wyzwania wielokulturowości⁶².

Częstotliwość, z jaką dziś używa się tego określenia w różnych obszarach aktywności ludzkiej, sprawia, że głęboki namysł filozoficzny nad istotą zagadnienia przestaje mieć znaczenie.

Intensywność i powierzchowność stosowania terminu „dialog” przez środowiska publicystyczne, ale też intelektualne jest wyraż-

⁶⁰ Konwencja w sprawie ochrony i promowania różnorodności form wyrazu kulturowego. http://www.unesco.pl/fileadmin/user_upload/pdf/Konwencje_deklaracje_raporty/Konwencja_o_ochronie_roznorodnosci_form_wyrazu_kulturowego.pdf [dostęp: 20.02.2011].

⁶¹ 2010: Międzynarodowy Rok Zbliżenia Kultur. <http://www.unesco.pl/rok-zblizenia-kultur/> [dostęp: 17.10.2010].

⁶² U. Kusio: *Dialog w komunikacji...*, s. 230.

nie zauważalnym rysem współczesnej wielokulturowości. Wskutek ciągłej eksploatacji dialogu przez ostatnie dekady jego sens ulega niebezpiecznej dewaluacji i ztraca swoją istotność

— pisze Kusio, dodając, że „wraz z upowszechnianiem się pojęcia dokonuje się jego banalizowanie”, a termin nadużywany „ztraca swoją ostrość i znaczeniową precyzję”⁶³. W efekcie „dialog” i „dialog kultur” przekształciły się w etykiety typowe dla współczesnej nowomowy.

Określenie „dialog kultur” ma charakter metaforyczny, co nie sprzyja precyzowaniu jego znaczenia. Funkcjonując jako metafora potoczna (językowa), rozumiane jest automatycznie, bez potrzeby uzasadniania. W nauce tworzy jedno z wielu określeń uznawanych za powszechnie zrozumiałe, których na ogół się nie definiuje, przyjmując, że są oczywiste dla wszystkich, choć ich rozumienie może być zniuansowane i nie zawsze jednakowe, gdyż ich znaczenie kształtuje się w wyniku indywidualnej demetaforyzującej interpretacji⁶⁴. Na fakt nieostrości określenia „dialog kultur” wpływ wywiera zapewne nie tylko potoczność i metaforyczność sformułowania, ale też trudności z określeniem, czym jest sama kultura.

Kultura

Pojęcie „kultura” należy do tych pojęć, które funkcjonują w naszej komunikacji jako nieostre, niedookreślone i różnorodnie rozumiane, przy czym ma ono walor zarówno naukowy, jak i potoczny. Jako pojęcie naukowe, zostało ono określone na przełomie XVII i XVIII wieku jako

ogół wynalazków, sztuk, urządzeń wprowadzonych przez człowieka, obejmujących zwłaszcza instytucje polityczne i zasady sprawiedliwości, regulujące ludzkie działania w myśl wskazań rozumu⁶⁵.

⁶³ Ibidem, s. 221–223.

⁶⁴ Jak podają specjaliści, metafory w charakterze pojęć naukowych o ustalonym znaczeniu lub w charakterze formuł „przedpojęciowych” występują licznie w każdej dziedzinie nauki. Por. R. HOFFMAN: *Metaphor in Science*. http://cmapsinter.nal.ihmc.us/rid%3D1197480436708_369198822_9945/Metaphor%2520in%2520Science%25201979.pdf [dostęp: 7.08.2014]; G. LAKOFF, M. JOHNSON: *Metafory w naszym życiu*. Tłum. T.P. KRZESZOWSKI. Warszawa 1988, zwłaszcza s. 143–152; V. KRUPA: *Metafora na rozhrani vědeckých disciplín*. Bratislava 1990, zwłaszcza s. 49–50.

⁶⁵ A. KŁOSKOWSKA: *Kultura*. W: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Pojęcia i problemy wiedzy o kulturze*. Red. A. KŁOSKOWSKA. Wrocław 1991, s. 18. Autorem

Taka definicja sprawiła, iż do kultury zaliczano wyłącznie zjawiska uznawane w danym kręgu kulturowym za pozytywne. Wszelkie inne zjawiska, odbiegające od przyjętych reguł, uznawane były za „niekulturalne”. Z takim pojmowaniem pojęcia „kultura” spotykamy się do dziś w jego potocznym rozumieniu. Nowe rozumienie kultury zaproponował Johann Gottfried Herder, głosząc, że każda społeczność żyjąca na Ziemi ma jakąś kulturę, obejmującą cały świat ludzki⁶⁶. W sumie definicji kultury powstało bardzo wiele; według badacza Ludo Beheydta, ich liczba wynosi 169⁶⁷. Wszystkie te definicje są klasyfikowane w różne kategorie: genetyczne, skupiające uwagę na źródłach kultury, historyczne, podkreślające rolę tradycji i traktujące kulturę jako zbiorowy dorobek poszczególnych społeczności, psychologiczne, w których podkreśla się aspekt przyswajania kultury przez jednostkę ludzką. Mówi się również o ujęciu dystrybutywnym, w którego ramach kultury traktuje się jako wyodrębnione, tworzące systemy, osobne (choć nie zamknięte) całości, oraz o ujęciu normatywnym, w którym kładzie się nacisk na modele, wzory i zasady wartościowania jako podstawowe elementy kultury⁶⁸. Za Antoniną Kłoskowską możemy przyjąć, że kultura

polega na swoistym porządku ludzkiego życia, [...] ukształtowanym w drodze historycznych doświadczeń ludzkich grup, [...] stanowi wieloaspektową całość, w której drogą analizy wyróżnić można zinternalizowaną, tkwiącą w świadomości ludzi warstwę norm, wzorów i wartości; warstwę działań będących zobiektywizowanym wyrazem tamtej sfery; warstwę wytworów takich czyn-

takiego rozumienia pojęcia „kultura” był, jak podaje cytowane źródło, niemiecki filozof prawa Samuel Pufendorf.

⁶⁶ Zob. ibidem, s. 18–19.

⁶⁷ Informację podaje za: J. RAKŠÁNYIOVÁ: *Preklad ako interkultúrna komunikácia*. Bratislava 2005, s. 9. Autorka powołuje się na pracę Ch. VAN BAALEN, L. BEHEYDT, A. VAN KALSBEK: *Cultuur in taal*. Utrecht 2003. Tymczasem Kłoskowska w cytowanej *Encyklopedii kultury polskiej XX wieku...* podaje, iż A.L. Kroeber i C. Kluckhohn w wydanej w 1952 roku książce dokonali omówienia 150 definicji kultury. Zatem można domniemywać, że w ciągu następnych 50 lat przybyło 19 nowych definicji, przy czym jest wielce prawdopodobne, że istnieją też definicje nieznane badaczom ani w roku 1952, ani w 2003. J. Mikułowski Pomorski, powołując się na tę samą publikację, informuje, że zidentyfikowali oni ponad 200 definicji kultury (J. MIKUŁOWSKI POMORSKI: *Jak narody porozumiewają się ze sobą w komunikacji międzykulturowej i komunikowaniu medialnym*. Kraków 2007, s. 195). Chodzi o pracę A.L. KROEBER, C. KLUCKHOHN: *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions*. Cambridge 1952. Jak widać, nawet w kwestii liczby definicji pojęcia „kultura” nie ma jedynomyślności wśród badaczy.

⁶⁸ Zob. *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku...*, s. 20.

ności lub innych obiektów stających się przedmiotem kulturowych działań [...]. Niektórzy autorzy wymieniają jeszcze jako elementy kultury instytucje łączące w sobie stany umysłu, wzory ściśle ustalonych zachowań, ich realizację, wytwory i narzędzia⁶⁹.

Porządkowaniu różnorodności w rozumieniu pojęcia „kultura” służy podział na poszczególne kategorie, przy czym kategorie kultury rozumie się jako

wielkie, podstawowe działy tej kultury wyodrębnione w ujęciu synchronicznym, a różniące się charakterem składających się na nie elementów w sposób uzasadniający z metodologicznych i teoretycznych względów ich odrębne badanie⁷⁰.

Marian Filipiak wskazuje na następujące kategorie: kategoria bytu (kultura materialna lub cywilizacja), kultura społeczna („kultura społecznego współżycia ludzi między sobą i społecznych struktur normujących stosunki ludzi pomiędzy grupami ludzi w procesach pracy, konsumpcji i zabawy”); kultura symboliczna, zwana też niematerialną, duchową lub kulturą właściwą („sfera czynności, wartości i przeżyć autotelicznych, niezwiązanych z zaspokajaniem potrzeb człowieka jako istoty biologicznej i jako członka społeczeństwa”)⁷¹.

W ujęciu antropologicznym przyjmuje się, że „kultura to rzeczywistość myślowa albo ideacyjna”⁷², która jest

zawsze symboliczna, gdyż wszystkie zachowania i ich artefakty można (i należy) interpretować w kontekście odpowiednich systemów pojęciowych (norm, wartości, znaczeń, kategorii klasyfikacyjnych), będących modelem „dla działań”. Jest tak zarówno wtedy, gdy pochylimy się nad układem przestrzennym zagrody wiejskiej lub strukturą zabudowań w kościelnej architekturze, jak również gdy pragniemy przeniknąć ową tajemnicę kultury ukrytą w znakach, symbolach i metaforach językowych⁷³.

⁶⁹ Ibidem, s. 21 i 23–24.

⁷⁰ A. KŁOSKOWSKA: *Socjologia kultury*. Warszawa 1983, s. 106.

⁷¹ M. FILIPIAK: *Socjologia kultury. Zarys zagadnień*. Lublin 1996, s. 49–51. Autor odwołuje się do koncepcji B. Gołębiowskiego (B. GOŁĘBIOWSKI: *Kultura w ujęciu socjologicznym*. W: *Socjologia polska*. Red. Z. KRAWCZYK. Warszawa 1990, s. 182).

⁷² W.J. BURSZA: *Antropologia kultury. Tematy, teorie, interpretacje*. Poznań 1998, s. 48.

⁷³ Ibidem, s. 56.

Trzeba przy tym zauważyć, że takie właśnie rozumienie ma swe źródło w założeniu istnienia wielu różnych kultur i zarazem pozwala mówić o granicach między kulturami, które mogą mieć różny charakter, w zależności od tego, o jakim poziomie grupy kulturowej będzie mowa⁷⁴.

Dialog kultur

Przy tak szerokim spektrum znaczeniowym pojęcia „kultura” w odniesieniu do dialogu kultur (międzykulturowego) również można mówić o wielu jego wymiarach i aspektach, co nie ułatwia sformułowania jednej ogólnej definicji. Kiedy w 2007 roku na zlecenie Komisji Europejskiej przeprowadzono badania ankietowe nad dialogiem międzykulturowym w poszczególnych krajach Europy, okazało się, że nie można potraktować wyników tych badań w sposób porównawczy, ponieważ ponad 50% z 27 tysięcy respondentów w 27 krajach UE nie potrafiło zdefiniować dialogu międzykulturowego, a ci, którzy próbowali to uczynić, wskazywali różne aspekty jako jego istotę: komunikację pomiędzy różnymi społecznościami, współpracę i wzajemne współistnienie, wiedzę o innych kulturach i ich rozumienie, tolerancję i równouprawnienie, wymianę informacji i pomysłów⁷⁵. Zgromadzony za pośrednictwem ankiet materiał został opublikowany w Białej Księdze Dialogu Międzykulturowego w maju 2008 roku w Brukseli. Ostatecznie w księdze tej znalazła się definicja dialogu kulturowego.

Dialog międzykulturowy to

otwarta i pełna szacunku wymiana poglądów pomiędzy osobami lub grupami mającymi różne pochodzenie etniczne, kultury, religie, języki i dziedzictwo. [Dialog międzykulturowy — L.S.] wymaga swobody i umiejętności wyrażania własnych poglądów, a także chęci i umiejętności słuchania zdań innych ludzi. Celem dialogu międzykulturowego jest rozwinięcie głębszego zrozumienia dla różnych poglądów i praktyk, zwiększenie uczestnictwa i wolności dokonywania wyborów życiowych, równości i szacunku dla ludz-

⁷⁴ Por. ibidem, s. 46.

⁷⁵ Por. *The concept of intercultural dialogue*. http://www.coe.int/t/dg4/intercultural/concept_EN.asp oraz *Dialog międzykulturowy w praktyce*. <http://frse.org.pl/files/%20Dialog%20mi%C4%99dkulturowy%20w%20praktyce.pdf> [dostęp: 5.08.2010].

kiej godności, pobudzanie procesów twórczych oraz promowanie możliwości rozwoju i transformacji człowieka i społeczeństwa za pośrednictwem pełnego poszanowania wobec odmienności dialogu z innymi⁷⁶.

W Polsce instytucją koordynującą owo ankietowe badanie było Narodowe Centrum Kultury, które uruchomiło stronę internetową, szczegółowo informującą o założeniach i celach inicjatywy oraz o możliwościach i sposobach włączenia się w jej realizację. Na stronie znalazła się też zakładka z definicją określającą dialog kultur jako

pożądany efekt spotkania z inną kulturą. Dialog międzykulturowy może być niezwykle cennym źródłem wiedzy o wartościach i konwencjach akceptowanych przez reprezentantów innych kultur, ale i o sobie samym i własnej tradycji kulturowej. Pamiętać należy, że dialog nie polega na tym, aby przekonać do swoich racji, ale by za sprawą innej perspektywy zrozumieć bądź dostrzec to, co naszemu rozumieniu bądź postrzeganiu wcześniej się wymykało lub co dotychczas pojmowaliśmy inaczej. Udana relacja dialogowa prowadzi raczej do uświadomienia miejsc i przyczyn rozbieżności, a nie do wytworzenia przewagi jednej ze stron. Świadomość różnic w połączeniu z rozumiejącym stosunkiem do odmienności, który cechuje udane formy dialogu, może skutkować nie tylko wytworzeniem bardziej refleksyjnego stosunku do własnej kultury, ale i przewartościowaniem pewnych jej obszarów. Jednak taką sytuację należy traktować jako zysk, a nie porażkę. Dialog międzykulturowy nie musi zawsze przybierać formy bezpośredniej. Rolę „interlokutora” spełniają różnorodne przekazy kulturowe, takie jak: literatura, muzyka, sztuka, film itp. W społeczeństwie wielokulturowym dialog stanowi pożądaną alternatywę dla relacji antagonistycznych między reprezentantami różnych kultur i dla tolerancji opartej na obojętności, prowadzi bowiem do postawy wza-

⁷⁶ <http://dialog2008.pl/index.php?page=art&artid=419> [dostęp: 23.02.2010]. Por. także *Declaration on Intercultural Dialogue. An Initiative of the European Festivals Association*. <http://www.efa-aef.eu/festivalsdeclaration/documents/declaration/declaration.pl.pdf> [dostęp: 21.09.2010].

jemnego szacunku i uznania, która jest warunkiem wszelkiej owocnej współpracy między ludźmi⁷⁷.

W tak sformułowanej definicji zwraca uwagę potraktowanie dialogu między kulturami jako zjawiska pożądanego dla wszelkich sytuacji spotkania dwóch lub więcej kultur, ale niekoniecznie osiągalnego. Nie da się z całą pewnością przewidzieć, że efektem spotkania będzie dialog, dialogu nie sposób zaplanować z góry, choć można i należy podejmować działania, które będą sprzyjać jego osiągnięciu, zwłaszcza w tych sytuacjach, w których człowiek nie bierze udziału bezpośrednio, lecz za pośrednictwem przekazów kulturowych. Trzeba jednak pamiętać, że dialogu nie można traktować jak gry, w której uczestnicy zachowują się zgodnie z układem ról i sytuacji z góry założonym, uprzednio wyreżyserowanym⁷⁸. Dlatego dialogu kultur nie da się zorganizować instytucjonalnie (można jedynie zorganizować sytuację sprzyjającą dialogowi kultur) ani też nakazać (lub zakazać) jakimiś odgórnymi dyrektywami. Dialog nakazany byłby dialogiem tylko z pozoru⁷⁹.

Dialog kultur możliwy jest tam, gdzie panuje kulturowa odmienność. „[Dialog — L.S.] stanowi praktyczną formę artykułowania różnic, odrębności czy sprzeczności powstających w obrębie danej jedności społeczno-kulturowej i światopoglądowej”⁸⁰, u jego podstaw leży zatem *de facto* konfrontacja idei i wartości⁸¹, wzorów kulturowych, modeli zachowań i sposobów myślenia typowych dla dwóch (lub więcej) kultur. Jednakże

dialog kultur nie jest tym samym, co zwykło się ujmować pojęciem „zderzenia kultur”. Dialog sytuuje problematykę kultury na płaszczyźnie świadomości (podmiotowości), „zderzenie kultur” zakłada żywiołowość procesu, w którym na plan pierwszy wysuwa się inercja i „bezwładność” treści kultury⁸².

⁷⁷ <http://dialog2008.pl/index.php?page=art&artid=185> [dostęp: 23.02.2010]. Zgodnie z informacją podaną na stronie definicję sformułowali Radosław MUNIAK i Mateusz SKRZECZKOWSKI pod redakcją merytoryczną Anny ZEIDLER-JANISZEWSKIEJ.

⁷⁸ Zob. M. REUT: *Pytanie — nauczanie problemowe — dialog*. W: *Pytanie, dialog, wychowanie*. Red. J. RUTKOWIAK. Warszawa 1992, s. 155–201.

⁷⁹ Zob. U. KUSIO: *Dialog w komunikacji...*, s. 205. Autorka, odwołując się do Lévinasa, zwraca uwagę na zjawisko dialogu pozorowanego, pozorowanej empatii i udawanego zainteresowania, często pojawiających się tam, gdzie nie można osiągnąć prawdziwego dialogu, a gdzie dąży się do jego wymuszenia.

⁸⁰ E. KASPERSKI: *Dialog a nauka o literaturze...*, s. 243.

⁸¹ Zob. R. SULIMA: *Literatura a dialog kultur...*, s. 10.

⁸² Ibidem, s. 172–173.

Aby zatem spotkanie nie pozostało na trwałe konfrontacją, lecz przekształciło się w dialog, muszą zostać spełnione określone warunki.

Warunki dialogu kultur

Warunkiem podstawowym jest samo spotkanie. Może ono przybrać formę kontaktu „twarzą w twarz” reprezentantów dwóch odmiennych kultur i dla niektórych badaczy zjawiska to jedyna sytuacja, która pozwala na prowadzenie dialogu. Trzeba wszakże wziąć pod uwagę fakt, że w czasie, kiedy rodziła się filozofia dialogu, różnorodność możliwych form spotkania nie była tak wielka, jak dziś.

Dialog może być rozumiany jako rozmowa dwóch lub więcej osób i jest to najczęstsze, potoczne rozumienie. Ponieważ zaś rozmowa stanowi formę komunikacji — dialog jest nią również, a określenie „dialog kultur” bywa często używane synonimicznie ze sformułowaniem „komunikacja międzykulturowa”. Zakresy pojęciowe obu określeń są zbliżone, choć nie są tożsame. Jak pisze Wojciech Józef Burszta, sam termin „komunikacja” dzieli los z pojęciem „kultura”: doczekał się również wielu ujęć teoretycznych i ponad stu definicji⁸³. „Komunikacja międzykulturowa” jest pojęciem, które powstało w naukach społecznych, za jego twórcę uważa się amerykańskiego antropologa Edwarda Halla (1959)⁸⁴. Najprościej rzecz ujmując, komunikacja międzykulturowa to — jak pisze Jerzy Mikułowski Pomorski — „porozumiewanie się ludzi różnych kultur”, czyli „akt rozumienia i bycia rozumianym

⁸³ W.J. BURSZTA: *O formach komunikacji pośredniej w badaniach antropologicznych*. W: *Przemilczenia w relacjach międzykulturowych*. Red. J. GOSZCZYŃSKA, G. SZWAT-GYŁBOWA. Warszawa 2008, s. 44.

⁸⁴ Jak podaje Jerzy Mikułowski Pomorski, w latach pięćdziesiątych XX wieku amerykańscy antropolodzy, a wśród nich Edward Hall, przygotowali kurs kształcący ludzi biznesu, dyplomatów i wszystkich tych, których z racji swojej pracy lub studiów stykali się z ludźmi innych kultur. Kurs miał na celu wsparcie ich w skutecznym komunikowaniu się za granicą. W ten sposób zaczęła się rozwijać osobna dyscyplina, łącząca w zakresie swoich prac badawczych osiągnięcia innych dyscyplin — forma studiów interdyscyplinarnych. Zdaniem badacza, nie jest to jeszcze osobna dziedzina wiedzy, ale raczej „zespół studiów” uprawianych w ramach antropologii kulturowej, psychologii, psychologii społecznej, socjologii, językoznawstwa, semiotyki, retoryki oraz wiedzy o komunikacji i komunikowaniu. J. MIKUŁOWSKI POMORSKI: *Komunikacja międzykulturowa. Wprowadzenie*. Kraków 1999, s. 11–16. Por. IDEM: *Jak narodził się...*, s. 74–80.

przez audytorium o innej kulturze”⁸⁵. Z jednej strony jest to zjawisko ze sfery porozumiewania się ludzi, z drugiej zaś — wiedza o tym zjawisku. Jako wiedza, komunikacja międzykulturowa stanowi osobną dyscyplinę naukową i akademicką, w ramach której badacze koncentrują uwagę na formach i technologii tejże komunikacji, rozumianej jako psychologiczne, mentalnościowe przygotowanie człowieka do kontaktu z inną kulturą w różnych sytuacjach. W niniejszych rozważaniach znaczenie ma komunikacja międzykulturowa nie jako dyscyplina wiedzy, lecz jako zjawisko. W ramach badań nad zjawiskiem można mówić o dwóch podejściach: o podejściu kulturowo-porównawczym, skoncentrowanym na obserwacji cech kultur, których przedstawiciele stanowią partnerów w komunikacji, oraz o podejściu skupionym na procesach komunikacyjnych⁸⁶. Obydwa te aspekty ściśle się z sobą wiążą. Komunikacja jako taka może przebiegać zarówno na poziomie indywidualnym, jak i społecznym. Niektórzy z badaczy uznają, że komunikacja międzykulturowa powinna skupiać się wyłącznie na bezpośredniej, interpersonalnej sytuacji komunikacyjnej. Przekazywanie informacji bez osobistego udziału nadawcy i odbiorcy nie jest dla nich formą, która umożliwiałaby komunikację międzykulturową⁸⁷. Takie stanowisko reprezentuje między innymi Urszula Kusio, stwierdzając: „[...] komunikacja międzykulturowa jako relacja interpersonalna winna zawierać fizyczność i bezpośredniość, czasoprzestrzenną współczesność reprezentantów kultur”⁸⁸. W odniesieniu do sytuacji, w których komunikacja przebiega w sposób zapośredniczony, badaczka nie operuje pojęciem spotkania, stosując w zamian określenie „kontakt”⁸⁹.

Koncepcja ta nawiązuje do wskazanego przez Jerzego Mikułowskiego Pomorskiego podziału na komunikowanie i komunikowanie się⁹⁰, w którym komunikowanie odnosi się do komunikacji zapośredniczonej przez media, komunikowanie się zaś następuje w sytuacji bezpośredniego spotkania, czyli fizycznej obecności obu responden-

⁸⁵ J. MIKUŁOWSKI POMORSKI: *Jak narody...*, s. 74–75. Autor odwołuje się do opracowania K. SITARAM, R.T. COGDELL: *Foundations of Intercultural Communication*. Columbus 1976, s. 26. Zwraca przy tym uwagę na problem adekwatności przekładu angielskich terminów, określających odmiennie każde z tych pojęć (odpowiednio *cross-cultural communication* i *intercultural communication*), a tłumaczonych na język polski tym samym określeniem „komunikacja międzykulturowa”.

⁸⁶ J. MIKUŁOWSKI POMORSKI: *Jak narody...*, s. 75.

⁸⁷ Zob. M. GASZYŃSKA-MAGIERA: *Przekład literacki w perspektywie komunikacji międzykulturowej*. W: *Przekład jako akt komunikacji międzykulturowej*. Red. I. KASPERSKA i A. ŻUCHEŁKOWSKA. Poznań 2013, s. 50.

⁸⁸ U. KUSIO: *Dialog w komunikacji...*, s. 55.

⁸⁹ Ibidem, s. 190.

⁹⁰ J. MIKUŁOWSKI POMORSKI: *Jak narody...*, s. 83.

tów. W komunikowaniu zdarzają się zakłócenia warunków komunikacji. Owych zakłóceń nie ma w przypadku komunikowania się, a jednym z najistotniejszych jest brak możliwości otrzymywania sygnałów zwrotnych, które — jeśli są wysyłane — „nie napływają tym samym kanałem, którym płyną komunikaty”⁹¹. Badacz podkreśla, że w komunikowaniu, inaczej niż w komunikowaniu się, możliwy jest jedynie monolog⁹². Mikułowski Pomorski opiera się przy tym głównie na starszych modelach komunikacji, w tym na modelu opracowanym przez Romana Jakobsona. Model ów, powstały w 1960 roku, siłą rzeczy nie może uwzględniać wszystkich sytuacji komunikacyjnych, jakie generuje dzisiejszy stan rozwoju techniki. Jak pisze Mikułowski Pomorski, Jakobson

Modelował proces komunikacji słownej w styczności bezpośredniej twarzą w twarz. Model ten stosuje się także do innych niż język werbalny kodów, lecz ogranicza się do sytuacji, w których komunikujący jest świadomy swego zamiaru komunikacyjnego⁹³.

Na plan pierwszy wysuwają się tu nadawca — retor, i jego intencje wobec odbiorcy. Zdaniem Mikułowskiego Pomorskiego, koncepcja Jakobsona nie uwzględnia zatem komunikacji społecznej, w której po stronie odbiorczej znajdują się społeczności, grupy lub instytucje. Nadto z oczywistych powodów model ten nie mógł uwzględnić zjawiska interaktywności, obecnej w komunikacji za pośrednictwem Internetu. Interaktywność powoduje, że „Odbiorca jest partnerem nadawcy, oni obaj stanowią komunikacyjną diadę, w której przekazy przebiegają w obu kierunkach”⁹⁴. W gruncie rzeczy nie jest to sytuacja całkiem nowa: swego rodzaju równoległość w komunikacji zdarzała się i w czasach przedinternetowych, na przykład w komunikacji realizowanej w formie tradycyjnej korespondencji listowej. Można zadać pytanie: czy komunikacja za pośrednictwem tradycyjnej wymiany listów, w której nie dochodzi do spotkania twarzą w twarz i w której nadawca nie ma możliwości uzyskania natychmiastowej reakcji zwrotnej, jest komunikacją bezpośrednią, czy też zapośredniczoną?. Podobne wątpliwości może budzić zarówno komunikacja telefoniczna, jak i formy komunikacji mieszanej, w których reakcja na komunikat realizowany w kanale werbalnym przyjmuje formę właściwą innemu kanałowi —

⁹¹ Ibidem, s. 86.

⁹² Zob. ibidem.

⁹³ Ibidem, s. 83.

⁹⁴ Ibidem, s. 96.

niewerbalną (przykładowo: na zadane przez nadawcę pytanie odbiorca reaguje potakującym lub przeczącym gestem głowy).

Stwierdzenie, że dialog możliwy jest tylko i wyłącznie w sytuacji bezpośredniego spotkania, wydaje się więc zbyt kategoryczne, co podkreśla również definicja dialogu kultur. Przyczyna tak kategorycznego postawienia problemu przypuszczalnie tkwi w fakcie, że pisząc o komunikacji pośredniej, badacze uwzględniają komunikację za pośrednictwem środków społecznego komunikowania (mass mediów), a w niej dominują sytuacje, których istota polega nie na dążeniu do dialogu, lecz na przekazywaniu informacji, często mających charakter ukierunkowany, obliczonych na konkretną, z góry założoną reakcję odbiorcy, a nierzadko — charakter propagandowy. Tymczasem spotkanie międzykulturowe może być zapośredniczone również przez inne formy przekazu kultury, nieobliczone na komunikację masową, choć podobnie jak ona, mające charakter społeczny. Medium to oprócz mass mediów także różne formy sztuki: książka, film, teatr itp. Sytuacja dialogowa zachodzi nie tylko pomiędzy dwoma podmiotami osobowymi, może do niej dojść również między podmiotem osobowym i nieosobowym oraz między dwoma podmiotami nieosobowymi. Możemy mówić o dialogu między różnymi grupami społecznymi oraz kulturami. O dialogu międzykulturowym mówi się wtedy, gdy obie strony reprezentują odmienne kultury, odmienne doświadczenia historyczne i wzory kulturowe, gdy oba podmioty wywodzą się z niejednakowego, a w komunikacji zapośredniczonej nawet z niejednoczesnego kontekstu kulturowego. Cechę każdej kultury stanowi jej ciągła zmienność, stan permanentnego rozwoju, w związku z tym również dialog kultur nie jest zjawiskiem ostatecznie zamkniętym, lecz procesem⁹⁵. Można zatem przyjąć, że jest to zjawisko dwuwymiarowe, zachodzące tu i teraz w formie konkretnego spotkania oraz — na poziomie kultur jako kategorii społecznych — będące procesem historycznym, realizującym się w dłuższej perspektywie czasowej przez poszczególne spotkania, przy czym efekt owych spotkań decyduje o całokształcie dialogu: im silniejszy rzeczywisty efekt dialogowy spotkania międzykulturowego, tym intensywniejszy dialog kultur.

Jerzy Mikułowski Pomorski zwraca uwagę, że wobec nowych form komunikacji inaczej należy spojrzeć na relację między nadawcą a odbiorcą: o odbiorze komunikatu — także w komunikacji niebezpośredniej — nie decyduje już wyłącznie intencja nadawcy, lecz intencja odbiorcy; „[...] przekaz jest adekwatny, ponieważ odbiorca tak go

⁹⁵ Zob. E. CZAPLEJEWICZ: *Wprowadzenie do pragmatycznej teorii dialogu*. W: *Dialog w literaturze...*, s. 19–25.

odczytuje⁹⁶. Przekaz będzie adekwatny nie wtedy, gdy nadawca zakomunikuje to, co chce, aby dotarło do odbiorcy, a rola odbiorcy sprowadzi się do biernego zrozumienia, lecz wtedy, gdy odbiorca zrozumie to, co dla niego znaczy treść komunikatu. Można zatem mówić o kontakcie nie tylko dzięki współobecności, ale też wskutek aktywności i wzajemności, natomiast relacja między nadawcą a odbiorcą przekształca się z relacji w swej istocie monologicznej „aktywny mówca — bierny słuchacz” w relację partnerską, w której efekt komunikacji zależy od obu stron. Partnerski model komunikacji uwzględnia zarówno komunikację bezpośrednią przy współobecności interlokutorów, jak i medialnie zapośredniczoną⁹⁷. Każda z tych sytuacji może, choć nie musi przekształcić się w dialog. By tak się stało, nadawca i odbiorca muszą komunikować się skutecznie — to kolejny warunek dialogu między kulturami.

Jeśli przyjąć, że komunikacja oznacza po prostu nadawanie komunikatów, to przecież nie każdy komunikat prowadzi do dialogu, nie każdy kontakt czy spotkanie jest dialogiem, choć każdy stanowi formę komunikacji. Dialog kultur bowiem nie jest zwykłą wymianą informacji, lecz wymianą kulturowych wartości, która sama w sobie jest wartością. „Dialog kultur opiera się na uznaniu różnic kulturowych, odmienności kultur, czyniąc te kultury równorzędnymi partnerami [...]” — pisze Roch Sulima. Zdaniem badacza, dialog nie polega na zacieraniu różnic i odmienności ani na „wyrównywaniu» potencjałów (różnic) informacyjnych, ale [na — L.S.] ich przekształcaniu, opanowywaniu, odkrywaniu nowych praw powiązań i nowych różnic [...]”⁹⁸. W dialogu kultur chodzi zatem o rozpoznanie i zrozumienie, a także uznanie wartości tego, co odmienne i różne, nie zaś o definitywną eliminację inności.

Przedstawiając przebieg procesu dialogicznego między kulturami, Sulima wskazuje następujące po sobie etapy, podczas których uruchamiają się kolejno mechanizmy nawiązywania, następnie rozszerzania, wreszcie pogłębiania dialogów kulturowych⁹⁹.

W procesie dialogu kultur — konstatuje Sulima — [...] wyróżnić można dwie podstawowe fazy: informacyjną i adaptacyjną. Faza informacyjna jest o tyle decydująca, że w jej toku podstawowe siły zbiorowości — decydujące o własnej kulturze, w toku konfrontacji danych wartości, wzorów zachowań i działań kultury obcej

⁹⁶ Ibidem, s. 98.

⁹⁷ Zob. ibidem, s. 103–110.

⁹⁸ R. SULIMA: *Literatura a dialog kultur...*, s. 173–174.

⁹⁹ Zob. ibidem, s. 187.

z odpowiednimi wartościami własnej kultury — dokonują selekcji z punktu widzenia własnych potrzeb i interesów¹⁰⁰.

Komunikacja to zjawisko niezwykle skomplikowane; nawet jeśli interlokutorzy — podmioty komunikacji (uczestnicy, strony spotkania) — reprezentują ten sam krąg kulturowy, osiągnięcie porozumienia jest sprawą złożoną. Tym trudniejsze okazuje się w przypadku komunikowania się podmiotów wywodzących się z różnych kultur. Każdy z podmiotów bowiem formułuje i odczytuje komunikaty zgodnie ze sposobem przyjętym w jego kulturze rodzimej. Ze względu na istnienie wielorakich barier komunikacyjnych „prawdopodobieństwo idealnej komunikacji wynosi zero” — pisze Kusio¹⁰¹. Osiągnięcie sukcesu — lub przynajmniej zadowalającego poziomu komunikacji — warunkowane jest tak zwaną kompetencją komunikacyjną, czyli znajomością zasad i norm użycia języka w zależności od tego, kto mówi, do kogo, w jakiej sytuacji i w jakim celu¹⁰². Za najważniejszy z jej elementów badacze uznają kompetencję w zakresie języka, rozumianego jako język naturalny, werbalny¹⁰³. Wojciech Jerzy Burszta stwierdza: „Po-

¹⁰⁰ Ibidem, s. 177. Badacz powołuje się na publikację B. GOŁĘBIEWSKIEGO: *Dialog kultur*. „Regiony” 1979, nr 2, s. 131–132.

¹⁰¹ U. KUSIO: *Dialog w komunikacji...*, s. 115. Oryginalną w tym zakresie koncepcję wypracował niemiecki socjolog Niclas Luhmann (1927–1998), który zakwestionował cel komunikacji, sformułowany jako działanie zmierzające do osiągnięcia porozumienia. Luhmann stwierdził, że jeśli ten cel komunikacji zostanie osiągnięty, to powinna się ona załamać i ustać, tymczasem tak się nie dzieje, ponieważ „komunikacja działa multiplikująco, to znaczy z komunikacji powstaje zawsze kolejna komunikacja”. M. FLEISCHER: *Ogólna teoria komunikacji*. Wrocław 2007, s. 60–61.

¹⁰² Zob. J. MIKUŁOWSKI POMORSKI, Z. NĘCKI: *Komunikowanie skuteczne?*. Kraków 1983; F. GRUCZA: *Kulturowe determinanty języka oraz komunikacji językowej*. W: *Język, kultura — komunikacja językowa*. Red. F. GRUCZA. Warszawa 1992, s. 26. Grucza przypomina również pojęcie kompetencji komunikatywnej, zaproponowane przez Della Hymesa: Kto umie nie tylko mówić, lecz wie ponadto, kiedy można mówić, a kiedy nie, oraz z kim, gdzie, kiedy można, a kiedy nie można o tym lub innym mówić w ten lub inny sposób, ten jest w posiadaniu określonej kompetencji komunikatywnej. (Zob. D. HYMES: *On Communicative Competence*. In: J.B. PRIDE, J. HOLMES: *Sociolinguistics: Selected Readings*. Harmondsworth 1972, s. 269–293; za F. GRUCZA: *Kulturowe determinanty języka...*, s. 21, 23, 27). Z kolei Aleksy Awdiejew uważa kompetencję komunikacyjną za „nabytą w danej społeczności umiejętność produkcji i interpretacji wypowiedzi werbalnych i niewerbalnych, na podstawie odniesienia do wspólnie akceptowanych schematów wyobrażeńiowych”. A. AWDEJEW: *Świadomość i nieświadomość w komunikacji*. W: *Świadomość językowa w komunikowaniu*. Red. M. STECIAŁ, M. BUGAJSKI. Zielona Góra 2012, s. 46.

¹⁰³ „Kompetencja językowa” to termin używany równolegle z określeniem „kompetencja lingwistyczna”, wprowadzony do lingwistyki przez Noama CHOM-

rozumienie międzykulturowe opiera się przede wszystkim na kodzie językowym, a semantyka języka naturalnego jest najlepszym źródłem wnioskowania, jak myślą »inni«¹⁰⁴, po czym uzupełnia:

W języku, w jego specyficznych kategoriach jest jak gdyby zawarty myślowy, konstrukcyjny schemat danej kultury. [...] A zatem język to także zespół wzorów, które ukierunkowują nasze sposoby doświadczenia świata przyrodniczego i społecznego¹⁰⁵.

Język jako organizator kultury, a zarazem narzędzie służące do jej interpretacji, umożliwia jej rozumienie i uczestniczenie w niej.

Obok takiego podejścia, wyróżniającego język jako najistotniejszy element komunikacji i dialogu kultur, słyszy się też opinie przeciwnie. Krzysztof Hejwowski wskazuje brak możliwości jednoznacznego zdefiniowania języka, co nie pozwala określić, czym jest kompetencja komunikacyjna. Badacz poddaje krytyce samo sformułowanie, zwracając również uwagę na nieostrość pojęcia „kompetencja”. Sugeruje, by zdefiniować kompetencję jako

zestaw strategii komunikacyjnych stosowanych przez większość członków danej grupy. Strategie te można prowizorycznie podzielić na strategie interakcyjne, kontekstowe, realizacyjne, odbioru (rozumienia) i strategie korekcyjne. Badanie ludzkich zachowań komunikacyjnych i ujawniających się w nich prawidłowości (które nazwalismy tu strategiami) rokuje chyba większe nadzieje na przyszłość niż realizacja recepty Chomsky'ego¹⁰⁶.

Stanowisko negujące determinującą rolę języka w dialogu kultur zajmuje również Kusio, uzasadniając je następująco:

SKY'EGO: „mówcy-słuchacza znajomość języka”, w książce *Zagadnienia teorii składni*. Tłum. I. JAKUBCZAK. Wrocław 1982. W gramatyce generatywnej oznacza znajomość języka implicytną, nieuświadamianą przez jego użytkowników, która pozwala na swobodne formułowanie coraz to nowych zdań, orientację w zakresie ich poprawności gramatycznej, parafrazowanie wypowiedzi za pomocą wyrażen synonimicznych, rozpoznawanie wieloznaczności, przy czym odróżnia się ją od performancji, czyli rzeczywistego wykonania, posługiwania się językiem, które zależy od indywidualnych predyspozycji człowieka, na przykład od pamięci, stanu zdrowia, stanu psychicznego. Por. *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego*. Red. K. POLAŃSKI. Wrocław—Warszawa—Kraków 1999, s. 305.

¹⁰⁴ W.J. BURSZA: *O formach komunikacji...*, s. 46.

¹⁰⁵ W.J. BURSZA: *Różnorodność i tożsamość. Antropologia jako kulturowa refleksyjność*. Poznań 2004, s. 35.

¹⁰⁶ K. HEJWOWSKI: *Kompetencja. Język, komunikacja językowa*. W: *Język, kultura — kompetencja kulturowa...*, s. 79—80.

Przekonanie bowiem, że kompetencja w zakresie języka jest konieczna do podjęcia dialogu międzykulturowego, wyklucza z jego obszaru rzesze ludzi jako potencjalnych uczestników. Często przesądzenie o wadze języka działa na jednostkę deprymująco, nie wchodzi ona w relację, by nie ponieść porażki. Dwujęzyczność zaś nie stanowi światowej normy, chociaż faktem jest, że coraz liczniejsze grupy ludzi uczą się więcej niż jednego języka¹⁰⁷.

Wydaje się jednak, że argumenty, jakie podaje badaczka, uzasadniają właśnie potrzebę znajomości języka partnera, jeśli chce się osiągnąć porozumienie. Można się zgodzić, że do rozpoczęcia kontaktu z Drugim/Innym znajomość jego języka nie jest niezbędna, ale bez tej znajomości utrzymanie kontaktu — zwłaszcza jeśli ma on przekształcić się w dialog — wydaje się niemożliwe. Zatem o ile inicjowanie dialogu może się bez tego warunku obejść, o tyle sam dialog — nie. Brak wspólnoty kodu stanowi zasadniczą przeszkodę w komunikacji, nieznajomość języka drugiej strony wywołuje niepewność i stres, których efektem może być nie tylko poczucie frustracji i dyskomfortu psychicznego, ale wręcz gniew, a najczęściej rezygnacja z porozumienia i wycofanie się w sferę własnego języka i kultury¹⁰⁸.

Sama jednak kompetencja językowa również nie wystarcza, bo przecież komunikacja międzykulturowa nie sprowadza się wyłącznie do poziomu języka naturalnego — werbalnego, ale jak każda komunikacja ma też wymiar niewerbalny i pozawerbalny: słowo związane jest z kontekstem, w którym zostało użyte.

Jak wykazują badania przeprowadzone w ciągu ostatnich kilkunastu lat, te aspekty znaczenia, które przekazywane są za pomocą kodu lub struktury języka, stanowią zaledwie niewielką część znaczenia

— pisze Ernst-August Gutt, podkreślając zarazem:

Do większości znaczenia odbiorca musi dotrzeć w procesie inferencji¹⁰⁹,

¹⁰⁷ U. KUSIO: *Dialog w komunikacji...*, s. 228.

¹⁰⁸ O roli niepewności jako blokady komunikacyjnej, a zarazem o sposobach radzenia sobie z nią jako cesze kultury pisze Geert Hofstede. Por. G. HOFSTEDE, G.J. HOFSTEDE: *Kultury i organizacje. Zaprogramowanie umysłu*. Tłum. M. DURSKA. Warszawa 2000, s. 180—183.

¹⁰⁹ E.-A. GUTT: *Dystans kulturowy a przekład*. Tłum. A. POKOJSKA. Kraków 2004, s. 14.

czyli odkrycia intencji nadawcy na podstawie dostarczonych przezeń bodźców (*stimuli*), za pomocą których daje on wyraz myślom, jakie chce zakomunikować, przy czym bodźcom (zjawiska dostępne w percepcji zmysłowej; zwykle słyszalne lub widzialne) towarzyszyć muszą: zamierzona interpretacja treści myślowych oraz wcześniej zdobyta wiedza (czyli niedostarczona przez bodziec), a także wrodzona strategia inferencji¹¹⁰.

Niezależnie od tego, czy teza o decydującej roli inferencji w skutecznym komunikowaniu interpersonalnym jest akceptowalna, czy nie, uciekanie się wyłącznie do komunikacji niewerbalnej bez względu na rodzaj zmysłu w niej angażowanego nie gwarantuje sukcesu komunikacyjnego; gest nie zawsze znaczy to samo, co słowo, ani też towarzysząc słowu, nie zawsze tylko uzupełnia jego znaczenie, może mu też zaprzeczać lub je komentować, a wtedy bez znajomości słowa zrozumienie samego gestu może się okazać niemożliwe. Zresztą gest również osadzony jest w kulturze, podobnie jak symbolika kolorów, form i kształtów geometrycznych czy dźwięków. Nawet sygnały komunikacyjne związane ze zmysłem powonienia i smaku mogą być różnie odbierane i wartościowane — w zależności od kulturowych nawyków odbiorcy.

Partnerzy komunikacji powinni zatem dysponować porównywalną wiedzą na temat kontekstu sytuacyjnego i kulturowego, w jakim swoją wypowiedź formułuje „ten drugi”, by zrozumieć sens jego wypowiedzi. Obie strony uczestniczące w spotkaniu winny się więc wykazać kompetencją kulturową, czyli wiedzą na temat zjawisk rzeczywistości, oraz znajomością interpretacji tych zjawisk, obowiązującą w danej społeczności, a wynikającą z przyjętych w tej grupie społecznej wartości oraz z zawartego w języku obrazu świata¹¹¹. Kompetencja kulturowa każdego z respondentów musi być przy tym dwubiegunowa: musi obejmować znajomość kultury partnera oraz własnej. Strony spotkania muszą mieć świadomość własnej kultury, by móc dostrzec odmienności kulturowe: ich świadomość zwiększa szansę na osiągnięcie porozumienia.

Dialog to samowiedza i umiejętność określenia granic (różnic). **Trzeba natomiast znać własną kulturę, by móc uczestniczyć w dialogu z Innym.** O ile Innego może nam przybliżyć pośrednik, my sami musimy znać siebie¹¹².

¹¹⁰ Zob. *ibidem*, s. 11–12.

¹¹¹ F. GRUZA: *Kulturowe determinanty języka oraz komunikacji językowej...*, s. 36.

¹¹² R. SULIMA: *Literatura a dialog kultur...*, s. 174. Podkr. — L.S. Zob. M. BUBER: *Ja i Ty*. Tłum. J. DOKTÓR. Warszawa 1922, s. 228.

Przy tym, jak zwraca uwagę Franciszek Grucza, zrozumienie i porozumienie są stopniowalne i mogą dotyczyć spraw zarówno całkiem prostych, jak i skomplikowanych¹¹³. Mikułowski Pomorski przywołuje ustalenia Halla, wedle których tylko 10% spośród aktów komunikacji ludzkiej podlega świadomej kontroli człowieka, pozostałe 90% pozostaje poza świadomością i jest związane ze sposobami i z umiejętnościami wyuczonymi, nabytymi w procesie socjalizacji do rodzimego kręgu społeczno-kulturowego¹¹⁴. Wiąże się to z traktowaniem kultury jako „programu mentalnego”, zgodnie z koncepcją innych badaczy, na których zresztą teoretyk również się powołuje: Geerta Hofstede oraz Alfonsa Trompenaarsa¹¹⁵. Każdy człowiek jako członek określonej społeczności w procesie komunikacji posiada więc kompetencje ukształtowane w rozwoju indywidualnym i społecznym.

Znajomość kultury właściwej interlokutorowi zapobiega w obu tych zakresach uleganiu stereotypom i uprzedzeniom, które przeszkadzają w skutecznym komunikowaniu, a nawet mogą je wręcz uniemożliwić, podobnie jak niepewność wywołana nieznaną (niedostateczną znajomością) języka i kultury Drugiego/Innego.

W osiągnięciu pełnego porozumienia przeszkadzają — według Halla — dwie kwestie:

[...] linearność języka oraz głębokie nastawienie i końskie okulary, w jakie wyposaża nas nasza własna kultura. [...] Całkowite zrozumienie innego człowieka nie jest nigdy możliwe i żaden człowiek nigdy nie zrozumie samego siebie, ponieważ zawilość naszych zachowań jest zbyt znaczna i nigdy nie starcza nam czasu, aby badać poszczególne ich przejawy, choć tu zaczyna się mądrość w stosunkach międzyludzkich. Jednakże rozumienie siebie samego oraz rozumienie innych to procesy ściśle ze sobą powiązane. Czytnąc jedno, musi się uwzględniać także drugie — i odwrotnie¹¹⁶.

Urszula Kusio przytacza klasyfikację Williama Howella, który wymienia cztery poziomy kompetencji komunikacyjnej w wymiarze międzykulturowym:

¹¹³ Zob. S. GRABIAS: *Język w zachowaniach społecznych*. Lublin 2001, s. 11.

¹¹⁴ Por. J. MIKUŁOWSKI POMORSKI: *Komunikacja międzykulturowa...*, s. 16.

¹¹⁵ Koncepcje te ujęte zostały w publikacjach: G. HOFSTEDE, G.J. HOFSTEDE: *Kultury i organizacje...*; A. TROMPENAARS, Ch. HAMPDEN-TURNER: *Siedem wymiarów kultury*. Tłum. B. NAWROT. Kraków 2002. Por. również J. MIKUŁOWSKI POMORSKI: *Jak narody...*, s. 262–314.

¹¹⁶ E.T. HALL: *Poza kulturą*. Tłum. E. GOŹDZIAK. Warszawa 2001, s. 74.

- Nieświadoma niekompetencja — brak wiedzy, brak umiejętności, brak świadomości tych ograniczeń, czyli jak pisze autorka: raczej „błogosławiona ignorancja” niż jakiś poziom kompetencji.
- Świadoma niekompetencja — podmiot wie, że nie rozumie lub błędnie interpretuje Drugiego, ale z jakichś powodów nie dąży do zmiany sytuacji. Może chodzić o prowokację, dążenie do wymuszenia na Drugim postawy dostosowania się, by go podporządkować, lub o „poznawcze lenistwo”.
- Świadoma kompetencja — zbliża partnerów do ideału, obie strony aktywnie uczestniczą w dążeniu do osiągnięcia sukcesu komunikacyjnego.
- Nieświadoma kompetencja — „To sytuacja, w której wiedza i umiejętności osiągnęły etap nawykowy, jednostka jest na tyle sprawna komunikacyjnie, że nie musi już myśleć o tym, jak mówi czy słucha”¹¹⁷. Jak sugeruje Kusio, zdaniem wielu, ten poziom kompetencji jest trudny, wręcz niemożliwy do osiągnięcia. Autorka podkreśla jednak, że przy tym poziomie kompetencji „Relacje z uczestnikiem innej kultury są często na tyle płynne, że nieświadoma kompetencja bez trudu i niepostrzeżenia może przekształcić się w nieuważną niekompetencję”¹¹⁸.

Przytaczając tę klasyfikację, badaczka stwierdza zarazem, że „znajomość kultury potencjalnego interlokutora, nawet erudycyjna, a także doskonała znajomość języka nie stanowią gwarancji międzykulturowego spotkania”¹¹⁹, dodając iż „Między podmiotami różnych kultur może dojść do dialogicznego spotkania bez kompetencji kulturowej, za to z konieczną kompetencją etyczną, pojmowaną jako przychylność i szczerłość intencji”¹²⁰. Aczkolwiek stwierdzenie, że bez kompetencji kulturowej możliwe jest osiągnięcie dialogu, wydaje się jednak zbyt daleko idące, trzeba się zgodzić, iż skuteczność w komunikacji międzykulturowej warunkowana jest także postawą komunikujących, którą określa się jako otwartą (na Innego), jako gotowość do dialogu czy jako intencję komunikacyjną, a którą Kusio nazywa kompetencją

¹¹⁷ U. Kusio: *Dialog w komunikacji...*, s. 78–79.

¹¹⁸ Ibidem. Autorka przytacza podział W.B. Gudykunsta, którego zdaniem kompetencja komunikacyjna składa się z:

1. Motywacji — potrzeba i chęć wejścia w relacje z innym.
2. Wiedzy — świadomość różnic i podobieństw, znajomość więcej niż jednej perspektywy poznawczej i interpretacyjnej w zakresie kodów werbalnych i niewerbalnych.
3. Umiejętności — zdolność empatii, adaptacji do szczególnych warunków komunikacji, umiejętność tworzenia nowych kategorii (kreatywność).

¹¹⁹ Ibidem, s. 226.

¹²⁰ Ibidem.

etyczną. Badaczka wprowadza podział na dialog etyczny (relacyjny), wywiedziony z Buberowskiej filozofii spotkania, który „nie rezygnuje z różnicy i nie dąży do jej eliminacji”, oraz dialog dyskursywny (komunikacyjny), który „eksponuje podobieństwa, a deprecjonuje różnice”¹²¹. Za dialog właściwy uznaje dialog etyczny, choć podkreśla, że obie formy nie wykluczają się, lecz wzajemnie się uzupełniają.

Postawa uczestników spotkania jest istotna bez względu na jego specyfikę: rzecz jasna, otwarcie manifestowana agresja, powiązana z dążeniem do odrzucenia lub podporządkowania Innego, nie może stanowić podstawy dialogu, ale przesłanek do tego nie zapewnia również brak zainteresowania Innym, niedostrzeganie odmienności, obojętność wobec niej. Taka postawa powoduje, iż spotkanie z Innym to tylko kontakt, którego efekt ostatecznie nie różni się od braku dialogu¹²². Skutkuje to wieloma negatywnymi następstwami, wśród których wymienia się różne przejawy niechęci kulturowej oraz tworzenie się stereotypowych wyobrażeń o Innym i reprezentowanej przez niego kulturze, które mogą prowadzić do postrzegania jej jako gorszej, mniej wartościowej, a ostatecznie — nawet do agresji¹²³. Tego typu przejawy niechęci mają negatywny wpływ na przebieg ewentualnych kolejnych spotkań tych samych kultur: utrudniają lub wręcz uniemożliwiają nawiązanie dialogu.

Warto dodać, że jest to inne rozumienie intencji komunikacyjnej niż w ujęciu teorii komunikacji językowej, nie chodzi bowiem wyłącznie o to, jaką treść zamierza przekazać nadawca, ale o to, jaki jest cel jego wypowiedzi, innymi słowy, nie tyle/nie tylko chodzi o to, co mówi, ile o to, po co mówi. Intencja komunikacyjna może być wielorako zdeterminowana: zarówno predyspozycjami indywidualnymi uczestników spotkania (charakter)¹²⁴, jak i mentalnością wynikłą z przynależności do określonej kultury oraz z nagromadzonych uprzednio doświadczeń w komunikowaniu z Drugim/Innym. Człowiek jest bowiem nie tylko wytworem kultury, do której został wychowany w toku socjalizacji (enkulturacji), ale też korzysta z własnych doświadczeń, które mogą być odmienne od tego, czego dostarczyła mu kultura, z której się wywodzi. Grucza pisze:

¹²¹ Ibidem, s. 204—205 i 208.

¹²² Zob. J. KAMIŃSKA: *Swoi i obcy. Kulturowe dystanse i uprzedzenia w kontekście procesów globalizacyjnych*. W: *Wielokulturowość — międzykulturowość — transkulturowość w perspektywie europejskiej i pozaeuropejskiej*. Red. A. BARSKA, M. KORZENIOWSKI. Opole 2007, s. 145.

¹²³ Zob. R. SZWED: *Tożsamość a obcość kulturowa*. Lublin 2003, s. 65.

¹²⁴ Zob. J. MIKUŁOWSKI POMORSKI: *Komunikacja międzykulturowa...*, s. 29—32 oraz 60—63.

[...] możliwości porozumienia się ludzi zależą najpierw od posiadanych przez nich naturalnych predyspozycji komunikacyjnych, następnie od jakości i stopnia zbieżności opanowanych przez nich i stojących do ich dyspozycji języków, albo dokładniej: idiolektów, a także od stopnia nabytej przez nich umiejętności posługiwania się nimi oraz wreszcie od wielkości zgromadzonego przez nich doświadczenia komunikacyjnego¹²⁵.

Osiągnięcie relacji dialogicznej w komunikacji międzykulturowej stawia zatem jej uczestnikom złożone wymagania pod względem jego kompetencji i postaw. Nikogo nie można zmusić do przyjmowania postawy dialogicznej¹²⁶. Nie każdy potrafi osiągnąć taki poziom kompetencji, by sprostać wymogom komunikowania skutecznego i by przekształcić spotkanie z Innym w dialog. Jeśli jednak strony spotkania faktycznie mają taką intencję, to mają też możliwość zyskania wsparcia wobec własnej niekompetencji. Taką formą wsparcia jest tłumaczenie.

¹²⁵ F. GRUCZA: *Kulturowe determinanty języka oraz komunikacji językowej...*, s. 9–10.

¹²⁶ U. KUSIO: *Dialog w komunikacji...*, s. 270.

Rozdział drugi

Tłumacz i przekład w dialogu kultur

Pojęcie przekładu

Pojęcie przekładu (tłumaczenia), podobnie jak dialogu, kultury czy języka, opiera się zdefiniowaniu¹²⁷. „Trudno jest, nawet w przybliżeniu, kusić się o podanie zadowalającej definicji tłumaczenia; sposób rozumienia tego terminu związany jest ściśle z poszczególnymi teoriami i szkołami” — pisze Urszula Dąmbska-Prokop¹²⁸. Szkoły i teorie translatologiczne są zjawiskiem stosunkowo młodym, tak jak sama interdyscyplinarna translatologia. Ale i w dawniejszych koncepcjach różnie pojmowano istotę przekładu. Refleksja na temat tłumaczenia nie jest bowiem wynalazkiem współczesności, podobnie zresztą, jak samo tłumaczenie. Stanowi ono formę komunikacji zapośredniczonej, po którą ludzie sięgali zawsze, gdy napotykali bariery w porozumiewaniu się z Drugim, a kompetencje interlokutorów nie wystarczały do ich pokonania. „Przekład je najstarszą formą bilingwalnej komunikacji” („Przekład jest najstarszą formą komunikacji bilingwalnej”)

¹²⁷ Podobnie nie ma zgody co do nazwy dyscypliny zajmującej się przekładem. „Na polu traduktologii wciąż panuje pewne zamieszanie terminologiczne, jeśli chodzi o samą definicję dyscypliny, która w ciągu dziesięcioleci kilkakrotnie zmieniała nazwę, w zależności od modelu teoretycznego stosowanego przez różne szkoły. Określenia takie jak »teoria przekładu«, »przekładoznawstwo (ogólne)«, »translatologia«, »translatoryka«, »traduktologia«, »wiedza o przekładzie« używane bywają na różne sposoby do definiowania różnych rzeczy, albo też jako synonimy [...]”. L. CONSTANTINO: *Teoria przekładu w Polsce. W: 50 lat polskiej translatoryki. Materiały z konferencji naukowej zorganizowanej przez Instytut Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego w Warszawie w dniach 23–25 listopada 2007 r.* Red. K. HEJWOWSKI, A. SZCZĘSNY, U. TOPCZEWSKA. Warszawa 2009, s. 66.

¹²⁸ U. DĄMBSKA-PROKOP: *Wprowadzenie. W: Mała encyklopedia przekładoznawstwa.* Red. U. DĄMBSKA-PROKOP. Częstochowa 2000, s. 12.

— stwierdza Alojz Keníž¹²⁹. Historycznych źródeł rozwoju przekładu od czasów najdawniejszych brakuje i można się ich jedynie domyślać. Pierwotnie chodziło o tłumaczenie ustne, do którego ludzie uciekali się w różnego typu kontaktach dwustronnych: tłumaczenie potrzebne było kupcom w handlu i wodzom prowadzącym podboje, dlatego już w starożytnym Egipcie tłumacze zajmowali wysokie miejsce w hierarchii społecznej. Początkowo tę pracę powierzano ludziom w naturalny sposób dwujęzycznym: mieszkańcom terenów przygranicznych lub jeńcom wojennym, z czasem jednak zaczęto doceniać potrzebę odpowiedniego kształcenia tłumaczy. Bodaj jako pierwszy dał tego dowód faraon Psametych I (prawdopodobnie 664 p.n.e.—610 p.n.e.), który powierzył wychowanie egipskich dzieci Jończykom, by nauczyły się języka greckiego, a także — by poznały grecką kulturę¹³⁰.

Tłumacze odgrywali istotną rolę w rozwoju kulturowym i cywilizacyjnym, służyli władcom nie tylko przy prowadzeniu podbojów, ale też w zarządzaniu podległym im terenem i jego mieszkańcami. W starożytnym, wielojęzycznym i wielokulturowym Babilonie za czasów Hammurabiego tłumacze przekazywali mieszkańcom miasta wszelkie zarządzenia władz. Byli też tłumacze pośrednikami między ludźmi i bogami czy demonami: w synagogach wyjaśniali święte księgi ludowi, jako lekarze pośredniczyli w komunikacji między chorym a demonem choroby. Dzięki przekładowi starożytni Rzymianie poznali literaturę starożytnej Grecji, na podstawie której stworzyli własną. W czasach średniowiecza tłumaczenie nie tylko służyło komunikacji między władcami i kupcami, ale też pomagało szerzyć chrześcijaństwo. W V wieku powstała Wulgata — św. Hieronima łaciński przekład Biblii, który stał się tłumaczeniem kanonicznym na wiele stuleci. W IX wieku niezwykle jak na ówczesne zwyczaje misję chrystianizacyjną wśród Słowian podjęli Cyryl i Metody: chcąc nawracać słowem, nie mieczem, przetłumaczyli na język nawracanych, czyli staro-cerkiewno-słowiański, Pismo Święte, Ewangeliarz, Psalmy, uprzednio przygotowany alfabet umożliwiający zapisanie tych przekładów.

Dzięki tłumaczeniu rozwijała się ówczesna nauka: medycyna, matematyka, filozofia, nauki przyrodnicze. Po upadku muzułmańskiego Kalifatu Kordoby w 1031 roku i utworzeniu chrześcijańskiego Królestwa Kastylii w sześć lat później, w Toledo, jego stolicy, powstało centrum przekładu naukowego: w zdobytej tam bibliotece arabskiej znaleziono bowiem znakomite dzieła naukowe, oryginalne arabskie

¹²⁹ A. KENÍŽ: *Úvod do komunikačnej teórie tlmočenia*. Bratislava 1986, s. 5. Tłum. — L.S.

¹³⁰ Zob. ibidem, s. 6. Por. E. GROMOVÁ, D. MÜGLOVÁ: *Kultúra — interkulturalita — translácia*. Nitra 2005, s. 58.

oraz przetłumaczone wcześniej na arabski dzieła indyjskie, perskie, greckie. Świat chrześcijański, chcąc poznać ich treść, podjął tłumaczenie ich na język łaciński. A kiedy w 1453 roku upadł Konstantynopol, w którym w Kościele używano greki, wielu uczonych, znających ten język, uciekło na Zachód, przynosząc z sobą wiedzę i księgi w świecie łacińskim nieznane. Również te księgi poddano tłumaczeniu, a wzrost zainteresowania poznaniem klasyki greckiej zaowocował zmianą kierunku rozwoju kulturowego ówczesnej Europy i stał się jednym z bodźców do stworzenia nowych przekładów Biblii, przede wszystkim Nowego Testamentu, przez Erazma z Rotterdamu w 1516 roku, następnie w 1522 roku przez Marcina Lutra. Od czasu reformacji oraz wynalezienia druku tłumaczono nie tylko dotychczasowe języki „świętych ksiąg”, lecz także wszystkie ówczesne języki europejskie. Koniec XV wieku określany jest jako „*movement for translation*”¹³¹.

Rola przekładu wzrosła jeszcze bardziej pod koniec XVIII i na początku XIX wieku, kiedy w epoce romantyzmu wśród narodów europejskich wzmożło się zainteresowanie własną kulturą i historią, a towarzyszyła temu fala dążeń do odnowienia własnego języka narodowego, między innymi za pomocą przekładów. W tym samym czasie rozwój cywilizacyjny sprawił, że już nie tylko ludzie zamożni wyruszali w dalekie podróże. Rosło też zainteresowanie wymianą myśli technicznej i naukowej. Wszystkie te czynniki sprawiły, że im bliżej czasów nam współczesnych, tym potrzeba tłumaczenia stawała się powszechniejsza. Wiek XX zwany jest nie tylko wiekiem światowych wojen, ale też wiekiem konferencji międzynarodowych, które nie mogą obejść się bez tłumacza. Powstanie ONZ i innych wielkich organizacji międzynarodowych, w tym Unii Europejskiej, oraz rozwój sieci Internet spowodowały lawinowy wręcz wzrost zapotrzebowania na przekład w różnej jego formie i we wszystkich językach na świecie, człowiek zaś stał się istotą transwersalną¹³².

Jak widać, przekład jako rodzaj czynności ludzkiej odgrywał i nadal odgrywa ogromną rolę w rozwoju cywilizacji. Historii tłumaczenia jako działalności człowieka towarzyszy też rozwój myśli teoretycznej. W czasach najdawniejszych jej początków można szukać w literaturze starożytnych rabinów, rozważających właściwy wiek i wykształcenie dla „tłumacza” świętych ksiąg oraz wolność przekładu — jak powiedzielibyśmy to dzisiaj, czyli relacje między tekstem oryginalnym i przetłumaczonym (co wolno dodać, co skrócić, jaki ma być stosunek

¹³¹ A. KENÍŽ: *Úvod...*, s. 12.

¹³² Zob. B. TOKARZ: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu*. Katowice 2010, s. 9. Jak sugeruje Autorka, transwersalność to jeden z mechanizmów generujących współczesną kulturę.

tłumacza do tekstu tłumaczonego)¹³³. Wśród starożytnych teoretyczne uwagi o przekładzie sformułował Cyceon, dostrzegając odmienną specyfikę przekładu ustnego od pisemnego oraz konstatając, że w przekładzie należy „ważyć, nie liczyć słowa”¹³⁴. W czasach wczesnochrześcijańskich św. Hieronim postulował tłumaczenie sensu, a nie słowa, z wyjątkiem tłumaczenia Biblii. Wśród wielu wypowiedzi na temat przekładu, formułowanych na marginesie komentarzy teologicznych i filozoficznych uczonych średniowiecznych, dominowało uznanie dla zasady przekładu dosłownego. Zmiana nastąpiła w okresie renesansu. W dwujęzycznym grecko-łacińskim wydaniu przekładu Nowego Testamentu w 1516 roku tłumacz Erazm z Rotterdamu umieścił komentarze o charakterze interpretacyjnym i krytycznym wobec Wulgaty, pokazując w praktyce, na czym polega warsztat tłumacza. W tym samym okresie „pierwszy męczennik okresu renesansu”, francuski humanista, pisarz, tłumacz, księgarz i drukarz, miłośnik Cyceona i krytyk religii Étienne Dolet (1507–1546), autor pierwszego traktatu teoretycznego o tłumaczeniu pisemnym w zachodnioeuropejskim języku ojczystym, zatytułowanego *La Manière de bien d'une langue traduire en aultre* (1540), pisał o niemożności przekładu dosłownego ze względu na różnice pomiędzy systemami języków¹³⁵.

Refleksję o przekładzie snuli również wybitni filozofowie okresu oświecenia. Roger Bacon krytycznie oceniał średniowieczne przekłady dzieł Arystotelesa, podkreślając potrzebę wysokich kompetencji językowych tłumacza niezbędnych do tworzenia dobrych tłumaczeń¹³⁶. Szkocki prawnik i historyk Aleksander Tytler (1747–1813), autor *Eseju o zasadach tłumaczenia* (Londyn 1791), stwierdził, że tłumaczenie powinno w pełni reprezentować pomysły, styl i kompozycję oryginału. Rozwój myśli teoretycznotranslatorskiej zyskał na sile w okresie romantyzmu, który otworzyła koncepcja tłumacza-przewodnika, szerzona przez Johanna Gottfrieda Herdera, piszącego o przekładzie w kategoriach podróży do obcych ogrodów po to, by zerwać kwiaty

¹³³ Zob. A. KENÍŽ: *Úvod...*, s. 10.

¹³⁴ Za najstarszą zachowaną refleksję nad tłumaczeniem uważa się wypowiedź Cyceona, zapisaną około 44 roku p.n.e., w krótkiej przedmowie do jego tłumaczenia dwóch greckich tekstów, w której skomentował swoją pracę w charakterze tłumacza. Informację podaję za http://ec.europa.eu/external_relations/euomed/docs/culture_concl_0508_en.pdf [dostęp: 30.09.2014].

¹³⁵ Zob. T. HERMANS: *Etienne Dolet the Way to Translate Well from One Language into Another*. <http://www.ucl.ac.uk/translation-studies/translation-in-history/documents/Hermans.pdf> [dostęp: 30.09.2014].

¹³⁶ Zob. J. JUDYCKA: *Rogera Bacona krytyka średniowiecznych przekładów pism Arystotelesa*. http://www.kul.pl/files/581/Roczniki_Filozoficzne/Roczniki_Filozoficzne_56_2_2008/JUDYCKA_101.pdf [dostęp: 30.09.2014].

i przywieźć je do własnego kraju¹³⁷. W 1813 roku w berlińskiej Królewskiej Akademii Nauk słynny wykład *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens* wygłosił Friedrich Schleiermacher¹³⁸, rozważając opcje: zbliżać czytelnika do tłumaczenia czy tłumaczenie do czytelnika?. Okresowi temu przyświecało hasło wierności tłumacza wobec oryginału i autora, postulowanej przede wszystkim przez samych ówczesnych pisarzy i poetów, z których większość zajmowała się zarazem tłumaczeniem¹³⁹.

Rozwój współczesnych szkół przekładu rozpoczął się w drugiej połowie XX wieku, przy czym początkowo uwaga translatorów koncentrowała się na lingwistycznych aspektach tłumaczenia. Bariery komunikacyjne najłatwiej dostrzegalne są w języku, zatem i postrzeganie tłumaczenia sprowadzane było do czynności w obrębie języka. Problematyka kulturowa pojawiała się w literaturoznawczych badaniach nad przekładem, ale dopiero od lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych kulturowe aspekty przekładu stały się przedmiotem bardziej systematycznej refleksji¹⁴⁰. Prym wiodą tu tak zwani manipuliści i reprezentanci Translation Studies (Theo Hermans, Itamar Even-Zohar, Gideon Toury, James S. Holmes, Mary Snell-Hornby, Susan Bassnett, André Lefevere), a wśród badaczy z kręgów słowiańskich — przedstawiciele słowackiej szkoły przekładu (Anton Popovič, František Miko,

¹³⁷ Zob. J.G. HERDER: *Fragmente*. In: *A Companion to the Works of Johann Gottfried Herder*. Ed. by H. ADLER, W. KÖPKE. New York 2009, s. 356. Cyt. za: K. SZYMAŃSKA: *Przekład literacki — manipulacja: refrakcja i instytucja patronatu według André Lefevere'a i Manipulation School*. <http://www.polisemia.com.pl/numery-czasopisma/numer-2-2010-2/przeklad-literacki-manipulacja> [dostęp: 30.09.2014].

¹³⁸ Zob. A. PYM: *Schleiermacher and the Problem of Blending*. <http://usuaris.tinet.cat/apym/on-line/intercultures/blendinge.pdf> [dostęp: 30.09.2014].

¹³⁹ Jak pisze Stefania Skwarczyńska, zasada wierności przekładu wobec oryginału obowiązuje praktycznie od początku naszej ery, ale dotyczyła dawniej wyłącznie przekładu Pisma Świętego i liturgicznych tekstów Kościoła. Dlatego zasada ta uległa sakralizacji. Nie dotyczyła natomiast utworów świeckich, gdyż — jak sugeruje Autorka — mogłoby to oznaczać nawet profanację. Z całą pewnością nie obowiązywała renesansowych tłumaczy literatury starożytnej, a ostateczna jej desakralizacja nastąpiła w XVIII wieku w okresie preromantyzmu (bo w okresie romantyzmu wierność wcale nie była dogmatem, o czym mogą świadczyć „przekłady” innych autorów poczynione zwłaszcza przez wybitnych romantyków; przykładem — Mickiewicz tłumaczący Puszkina). Zasada wierności powróciła w okresie modernizmu, kiedy znów nasili się kult autora. S. SKWARCZYŃSKA: *Przekład i jego miejsce w literaturze i kulturze narodowej*. W: *Polska myśl przekładoznawcza. Antologia*. Red. P. DE BOŃCZA-BUKOWSKI i M. HEYDEL. Kraków 2013, s. 129–133.

¹⁴⁰ Zob. E. GROMOVÁ, D. MÜGLOVÁ: *Kultúra — interkulturalita — translácia...*, s. 62.

Ján Vilikovsky, Braňo Hochel, Alojz Keníž), traktującej przekład jako formę komunikacji międzykulturowej. Anton Popovič, założyciel tej szkoły, koncentrował swoją uwagę na przekładzie literackim. W teoretycznych rozważaniach odwoływał się przede wszystkim do semiotologii i koncepcji Jurija Łotmana, postrzegając przekład jako proces komunikacyjny, w którym dochodzi do przedłużenia układu komunikacyjnego: nadawca — komunikat — odbiorca, o ciąg: tłumacz — komunikat sekundarny — odbiorca sekundarny, i który jest konfrontacją systemów dwóch nadawców, dwóch tekstów oraz dwóch odbiorców i sytuacji komunikacyjnych, w jakich obaj się znajdują¹⁴¹.

Pri prekladaní dochádza ku konfrontácii dvoch kultúrnych systémov, a to na komunikačnej i na textovej rovine. Vzájomný vzťah medzi dvoma kultúrnymi systémami v prekódovaní je rozhodujúcim činiteľom v literárnej komunikácii, ktorej výsledkom je skutočnosť, že sa vo finálnom texte z hľadiska kultúrnej príslušnosti objavujú dvojdomé prvky. Z konfrontácie, ku ktorej nevyhnutne došlo, vyplýva aj miešanie kultúrnych prvkov. Tento jav, ktorý sa napokon premieňa i vo výrazovej výstavbe textu, nazývame semiotickým termínom **kreolizácia** dvoch textov, textu originálu a textu prekladu.

Podczas tłumaczenia dochodzi do konfrontacji dwóch systemów kulturowych, zarówno na płaszczyźnie komunikacyjnej, jak i tekstowej. Relacja wzajemna między dwoma systemami kultury w przekodowaniu jest decydującym czynnikiem w komunikacji literackiej, której wynikiem jest fakt, że w tekście finalnym pod względem przynależności kulturowej ujawniają się elementy należące do obu. Z konfrontacji, do której niechybnie doszło, wynika również mieszanie elementów kultury. Zjawisko to, które ostatecznie obecne jest także w wyrazowej konstrukcji tekstu, nazywamy terminem semiotycznym **kreolizacja** dwóch tekstów, tekstu oryginału i tekstu przekładu

— pisał słowacki teoretyk¹⁴², precyzując, że kontekst kultury, w której tekst powstał, przejawia się przede wszystkim w temacie, w realiach społecznych i naturalnych, w kolorycie historycznym i przestrzennym oraz w zwyczajach, tradycjach, relacjach społecznych i w kulturowych archetypach, ujawniających się w oryginale. W przekładzie ujawnia się opozycja „my” — „oni”, wyrażająca stosunek danej grupy i jednostek

¹⁴¹ Zob. A. Popovič: *Teória umeleckého prekladu*. Bratislava 1975, s. 49—50.

¹⁴² Ibidem, s. 186—187. Podkr. — Autor. Tłum. — L.S.

wobec reszty świata, a świat owego kulturowego „my” jest w tekście światem podmiotu autorskiego oraz wirtualnego czytelnika.

Toto semiotické napätie medzi my — oni, „svoje” — „cudzie” sa dá pozorovať v preklade, kde vlastne takisto dochádza ku konfrontácii dvoch „kultúr”, „kultúry” originálu a „kultúry” prekladu.

Owo napięcie semiotyczne między my — oni, „swoje” — „obce” można zaobserwować w przekładzie, gdzie właściwie również dochodzi do konfrontacji dwóch „kultur”, „kultury” oryginału i „kultury” przekładu¹⁴³.

Popovič zwracał uwagę na obecność napięcia między obiema kulturami w przekładzie, które określa jako czynnik międzyprzestrzenny (*medzipriestorový*). Zadaniem tłumacza jest wyrównywanie różnicy i łagodzenie owego napięcia, choć nie zawsze się to udaje. Gdy różnice pozostają zbyt duże, wówczas odbiorca postrzega to jako przewagę kultury oryginału, czyli **egzotyzację**, lub jako przewagę kultury przyjmującej, czyli **naturalizację**.

Takýto vzťah nemusí platiť len pre kultúry odlišné geograficky, historicky a sociopsychicky (Orient — Európa), ale môže vzniknúť dokonca aj tam, kde medzi kultúrami chýbajú tradičné styky, i keď pritom ide o kultúry veľmi vzdialené (napríklad slovenská — albánska).

Taka relacja nie musi zachodzić tylko między kulturami odmiennymi pod względem geograficznym, historycznym i psychospołecznym (Orient — Europa), ale może powstać nawet tam, gdzie między kulturami nie ma tradycyjnych kontaktów, choć chodzi przy tym o kultury niezbyt oddalone od siebie (na przykład słowacka — albańska)¹⁴⁴.

Problematykę międzyprzestrzenności podjął również Braňo Hochel, który pisał: „Medzipriestorový aspekt sa stotožňuje s pojmom medzikultúrny faktor. Ide o rozdiely medzi vysielajúcim a prijímajúcim prostredím”. („Międzyprzestrzenność jest utożsamiana z pojęciem: czynnik międzykulturowy. Chodzi o różnice między środowiskiem nadawczym i odbiorczym”)¹⁴⁵. Badacz uzupełniał koncepcję Popoviča o zagadnienie czasu jako czynnika różnic międzykulturowych w tłumaczeniu, pisząc, iż egzotyzacji czy naturalizacji towarzyszyć

¹⁴³ Ibidem, s. 187. Tłum. — L.S.

¹⁴⁴ Ibidem, s. 188. Tłum. — L.S.

¹⁴⁵ B. HOCHÉL: *Preklad ako komunikácia*. Bratislava 1990, s. 32. Tłum. — L.S.

mogą również modernizacja lub „historyzacja”¹⁴⁶, gdyż czas również nie pozostaje bez wpływu na sensy i znaczenia w tekście oraz na ich odczytanie przez odbiorcę. Skonstruował schemat pokazujący, że w tłumaczeniu kwestia czasu staje się bodaj jeszcze bardziej skomplikowana niż sama przestrzeń, mianowicie w odniesieniu do prymarnego znaczenia dzieła wraz ze zmianą czasu jego odczytania można mówić o późniejszym znaczeniu dzieła w przestrzeni, w której ono powstało, a w tłumaczeniu dochodzi w tym przypadku zarówno do zmiany przestrzeni, jak i do zmiany w czasie. Hochel podkreślał również, że w praktyce przekładowej niedostateczną wagę przywiązuje się do wiedzy tłumacza na temat kontekstu literackiego w kulturze docelowej, do której adresowany jest przekład¹⁴⁷.

Translatolodzy z kręgu manipulistów i Translation Studies również zajmują się badaniami nad przekładem literackim, przy czym w odróżnieniu od innych koncepcji skoncentrowanych na relacji oryginał — przekład rezygnują z ewaluacji przekładu w relacji do tekstu wyjściowego, natomiast, podobnie jak nieco wcześniej uczyniła to teoria *skopos*, kładą nacisk na perspektywę odbiorczą, postrzegając przekład jako element polisystemu literatury przyjmującej i skupiając się na możliwościach funkcjonowania rezultatu przekładu w kontekście sekundarnym, co zbliża badania w ramach tej szkoły do komparatystyki literackiej.

W Polsce kulturowo-komunikacyjne podejście do tłumaczenia prezentował już Bronisław Malinowski, który traktował przekład nie jako procedurę międzyjęzykową, lecz jako „złożony proces rozumienia innego”¹⁴⁸. W latach powojennych polscy badacze przekładu wychodzili z założeń językoznawczych i lingwistycznych, mniej lub bardziej zdecydowanie traktując język jako element kultury. Dlatego przedmiotem ich zainteresowań były i nadal są nie tylko kwestie samego języka w przekładzie, lecz głównie języka jako składnika systemu kultury i nośnika informacji o kulturze¹⁴⁹. Tak zorientowane badania reprezentują między innymi Roman Ingarden, Olgierd Wojtasiewicz, Zygmunt

¹⁴⁶ W polskiej terminologii przyjął się termin „archaizacja”.

¹⁴⁷ Zob. B. HOCHEL: *Przekład ako komunikácia...*, s. 38—39. Określeń „kultura docelowa” i „kultura przyjmująca” w dalszej części pracy będę używać synonimicznie.

¹⁴⁸ Zob. P. DE BOŃCZA-BUKOWSKI, M. HEYDEL: *Polska myśl przekładoznawcza. Badacze, teorie, paradygmaty*. W: *Polska myśl przekładoznawcza...*, s. 9.

¹⁴⁹ Zob. R. LEWICKI: *Od redaktora*. W: *Przekład. Język. Kultura*. Red. R. LEWICKI. Lublin 2002, s. 7. Tamże Autor pisze: „Zainteresowanie problematyką przekładoznawczą w okresie 50 lat w Polsce prowadziło w latach późniejszych do badań głównie literaturoznawczych, traktujących o tłumaczeniu jako działalności artystycznej”.

Grosbart, Anna Wierzbicka, Elżbieta Tabakowska, Roman Lewicki, Krzysztof Hejwowski. Zdecydowanie silniejsze wychylenie kulturowe cechuje siłą rzeczy badania nad przekładem literackim, dominujące zresztą w dorobku polskich translatologów. W ten profil wpisują się prace Jerzego Ziomka czy Edwarda Balcerzana, odwołujących się do Romana Jakobsona schematu komunikacji literackiej, a także Seweryna Pollaka, Stefanii Skwarczyńskiej, Jerzego Święcha, Anny Legeżyńskiej, Wojciecha Solińskiego, Elżbiety Skibińskiej, Anny Bednarczyk i innych. Zagadnienia relacji między przekładem a kulturą są też przedmiotem rozważań opartych na nowoczesnej filozofii w publikacjach Tadeusza Sławka, Michała P. Markowskiego, Danuty Urbanek oraz prac z zakresu komparatystyki literackiej autorstwa Andrzeja Hejmeja czy Tomasza Bilczewskiego. Pierwszy istotny zwrot w stronę badań kulturowo-komunikacyjnych w polskim przekładoznawstwie nastąpił na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku; dokonał się właściwie równolegle i — dzięki przekładowej aktywności Marii Papierz, której tłumaczenia udostępniają polskim badaczom prace Popoviča — w ścisłym związku z ukonstytuowaniem się słowackiej szkoły przekładu. Był to również istotny moment w rozwoju badań nad przekładem reprezentowanych wśród polskich slawistów — poza wymienionymi już Edwardem Balcerzanem i Zygmuntem Grosbartem, zajmującymi się tłumaczeniami polsko-rosyjskimi — również (choć raczej okazjonalnie) przez Jacka Balucha, Edwarda Madanego i Zdzisława Hierowskiego, którzy poddali refleksji obszar polsko-czeski i polsko-słowacki. Z początkiem lat dziewięćdziesiątych daje się zaobserwować drugi zwrot, gdy obok koncepcji kognitywizmu i nowych kierunków badań, związanych z nowymi nurtami w filozofii, w polskiej translatologii przyjmują się założenia manipulistów i Translation Studies. W tym samym czasie z inicjatywy rusycysty Piotra Fasta kształtuje się w Uniwersytecie Śląskim ośrodek slawistycznych badań nad przekładem.

Podejmując próbę zdefiniowania przekładu, Urszula Dąmbaska-Prokop przywołuje jednak poglądy nie polskich teoretyków, lecz wybitnego niemieckiego tłumacza literatury polskiej Karla Dedeciusa, który określa tłumaczenie jako posłannictwo, ponieważ oddaje usługi dwu nieznanym sobie narodom i tworzy most pomiędzy kulturami. Przekład jest ze swej natury dialogiczny, bo

żyje dzięki temu, że jesteśmy gotowi wysłuchać cudze słowo i w konsekwencji wypowiedzieć własne [...], to dialog między dwoma dziełami i dwoma kulturami [...]. Tłumaczenie bywa określane — z perspektywy tłumacza — zarówno jako znaczący sposób uzewnętrznienia podobieństwa kulturowego, jak i jako sposób

ukazania różnic między kulturami, i także językami wchodzącymi w kontakt [...]

— pisze badaczka we *Wprowadzeniu do Małej encyklopedii przekładoznawstwa*¹⁵⁰.

Nie można natomiast zgodzić się z negacją potrzeby translacji dla skuteczności komunikacji i dialogu między kulturami. Takie poglądy omawia w swojej książce Kusio, wskazując, że ich wspólnym mianownikiem jest sprzeciw wobec fetyszyzacji języka jako przyczyny eliminowania z dialogu ludzi, którzy nie są dwujęzyczni, podczas gdy praktyka potwierdza możliwość komunikowania międzykulturowego *beyond the words*, a czynnikiem wystarczającym jest przyjęcie postawy dialogicznej¹⁵¹. Nie ulega wątpliwości, iż możliwa jest komunikacja międzykulturowa niewerbalna, jednak jej skuteczność staje pod znakiem zapytania. Jak wiadomo, brak wspólnoty kodu stanowi tylko jedną — lecz nie jedyną — z komunikacyjnych barier.

[...] nie ma obiektywnej możliwości pełnego odtworzenia w surowcu jednego języka zestroju wartości utworu wyrażonego w innym języku. Gdyby możliwość taka obiektywnie istniała, powstanie tłumaczenia byłoby jedynie kwestią dysponowania odpowiednią wiedzą i sprawnością w posługiwaniu się nią. W dalszej konsekwencji tłumaczenie byłoby wówczas czynnością techniczną, niepozostawiającą miejsca dla angażowania wyobraźni czy mówiąc ściśle, twórczości. W konsekwencji rezultat procesu tłumaczenia byłby wówczas w pełni przewidywalny i powtarzalny. Tłumaczenie tego samego tekstu, powierzone różnym osobom, powinno wówczas doprowadzić do powstania tożsamego rezultatu, a ewentualne różnice wynikałyby jedynie z nienależytego wywiązania się z przyjętych obowiązków¹⁵².

Z całą pewnością od przeciętnego interlokutora nie można wymagać takich kompetencji komunikacyjnych, jakie powinien mieć specjalista, co Kusio również podkreśla¹⁵³. Tu właśnie powstaje miejsce dla tłumacza. Niemożność bezpośredniego porozumienia i uciekanie się do pomocy pośrednika powodują, że wymóg kompetencji niezbędnych do osiągnięcia komunikacji skutecznej zostaje w takiej sytuacji

¹⁵⁰ U. DĄBSKA-PROKOP: *Wprowadzenie*. W: *Mała encyklopedia przekładoznawstwa...*, s. 11.

¹⁵¹ Zob. U. KUSIO: *Dialog w komunikacji...*, s. 228.

¹⁵² J. BŁESZYŃSKI: *Tłumaczenie w świetle nowego prawa autorskiego*. http://www.translegis.com.pl/ll_archiwum/LL_3_1.pdf, s. 4 [dostęp: 23.09.2014].

¹⁵³ Zob. U. KUSIO: *Dialog w komunikacji...*, s. 229.

przeniesiony z porozumiewających się stron na tłumacza. Tak jak skuteczna bezpośrednia komunikacja międzykulturowa uwarunkowana jest różnymi czynnikami, tak też skuteczne komunikowanie się za pośrednictwem tłumaczenia wymaga spełnienia określonych warunków — przy braku wystarczających kompetencji interlokutorów zrekompensować je mogą i powinny kompetencje tłumacza. To tłumacz musi się wykazać odpowiednią kompetencją, którą w teorii translacji określa się jako kompetencję translatorską. Bywa ona różnie definiowana, w jej ramach podkreśla się konieczność bilingwizmu i bikulturowości tłumacza, choć akcentuje się też fakt, że same te cechy nie są wystarczające, tak jak nie są wystarczające w sytuacji komunikacji międzykulturowej bezpośredniej.

Kompetencje i zadania tłumacza

Moderné myslenie o translácii chápe prekladateľa a tlmočníka nielen ako sprostredkovateľa medzi dvoma jazykmi, ale ako kultúrneho mediátora, ktorého úlohou je nielen narúšať jazykové, ale predovšetkým kultúrne bariéry.

Współczesne myślenie o translacji postrzega tłumacza nie tylko jako pośrednika między dwoma językami, lecz także jako kulturowego mediatora, którego zadanie polega nie tylko na naruszaniu językowych, ale przede wszystkim kulturowych barier.

— píše kontynuátorka myšlí Popoviča, slovácka teoretik Editá Gromová¹⁵⁴.

Na kompetencję translatorską, zwaną też kompetencją tłumaczeniową, „składają się w istocie kompetencja językowa, kompetencja kulturowa, kompetencja encyklopedyczna (wiedza), także kompetencja psychologiczna i logiczna, wreszcie kompetencja pragmatyczna” — stwierdza Urszula Dąbska-Prokop¹⁵⁵. Kompetencję pragmatyczną określa jako

warunek odczytania przez tłumacza warunków wypowiedzania zarówno tekstu wyjściowego, jak i docelowego (orientacji w moż-

¹⁵⁴ E. GROMOVÁ, D. MÜGLOVÁ: *Kultúra — interkulturalita — translácia...*, s. 57. Tłum. — L.S.

¹⁵⁵ U. DĄBSKA-PROKOP: *Kompetencje tłumacza*. W: *Mała encyklopedia przekładowstwa...*, s. 109.

liwych relacjach między uczestnikami aktu komunikacji: autorem, implikowanymi odbiorcami, także orientacji w możliwościach samego tłumacza i uwzględnienie przez niego potrzeb odbiorców przekładu)¹⁵⁶.

Barbara Kiarl definiuje kompetencję translatorską jako całość, na którą składają się kompetencja kulturowa i kompetencja tekstowa — umiejętność właściwego formułowania tekstu¹⁵⁷. Z kolei Basil Hatim i Ian Mason wskazują kompetencje organizacyjne (w tym kompetencję „gramatyczną”, czyli językową, i kompetencję tekstową), kompetencję pragmatyczną (w tym illokucyjną i w zakresie socjolingwistyki) oraz kompetencje strategiczne (umiejętność oceny adekwatności, skuteczności i efektywności w tworzeniu planów osiągnięcia celów komunikacyjnych)¹⁵⁸.

W kręgu badań słowackich Jana Rakšányiová podkreśla:

Prekladateľ ako odborník na interkultúrnu komunikáciu si musí „natrénovať” receptory a zručnosti. [...] najvyššou kompetenciou prekladateľa je interkultúrna kompetencia ako schopnosť prijímať a interpretovať signály východiskovej kultúry a transferovať ich do signálnej sústavy cieľovej kultúry. To vyžaduje niekoľko druhov zručností, ako je:

- A. Jazyková kompetencia — [...] Čo znamená ovládanie jazyka a aký inventár je potrebný na úspešnú komunikáciu, zatiaľ presne nedefinovali ani didaktici ani translatologovia.
- B. Pragmatická kompetencia — schopnosť pracovať na osi vnútorných súvislostí, udržať vzťah k skutočnosti a k príjemcovi.
- C. Diskurzívna kompetencia — schopnosť logického myslenia, ktoré postupuje od pojmu k pojmu, od úsudku k úsudku.
- D. Strategická kompetencia — vypracovaný systém pravidiel riadiacich prekladateľskú činnosť, vedome uplatňovanie zámerov a činností zameraných na vytvorenie účinného translatu. [...]

Doplňkový význam majú:

- E. Rešeršná kompetencia
- F. Verifikačná kompetencia — schopnosť orientácie a hľadania v prameňoch najrôznejšieho druhu a zdravá kritickosť a nedôvera pri overovaní výsledku prekladateľskej práce.

¹⁵⁶ Ibidem, s. 110.

¹⁵⁷ Zob. B. KIELAR: *O wzorach kulturowych i tekstowych w tłumaczeniu i dydaktyce translacyjnej*. W: *Język, kultura — kompetencja kulturowa...*, s. 229—242.

¹⁵⁸ Zob. B. HATIM, I. MASON: *The Translator as Communicator*. London 1997, s. 170. http://www.academia.edu/4072991/Basil_Hatim_and_Ian_Mason_The_Translator_as_Communication [dostęp: 15.07.2014].

Tłumacz jako specjalista w zakresie komunikacji międzykulturowej musi wyćwiczyć „receptory” i umiejętności. [...] najwyższą kompetencją tłumacza jest kompetencja międzykulturowa jako zdolność odbierania i interpretowania sygnałów kultury wyjściowej oraz transferowania ich na sygnały systemu kultury docelowej. Wymaga to kilku rodzajów umiejętności, którymi są:

- A. Kompetencja językowa — [...] Co oznacza znajomość języka oraz jaki inwentarz jest potrzebny do komunikacji skutecznej — tego dotąd nie zdefiniowali dokładnie ani dydaktycy, ani translatolodzy.
- B. Kompetencja pragmatyczna — zdolność do pracy na osi związków wewnętrznych, utrzymywania relacji z rzeczywistością i z odbiorcą.
- C. Kompetencja dyskursywna — zdolność logicznego myślenia, które postępuje od pojęcia do pojęcia, od sądu do sądu.
- D. Kompetencja strategiczna — wypracowany system zasad regulujących działania tłumacza, świadome podejmowanie zamierzeń i działań nastawionych na stworzenie skutecznego translatu [...].

Uzupełniające znaczenie mają:

- E. Kompetencja badawcza.
- F. Kompetencja weryfikacyjna — orientacja i zdolność poszukiwania w źródłach najróżniejszego rodzaju oraz zdrowy krytycyzm i nieufność podczas sprawdzania wyniku pracy tłumacza¹⁵⁹.

Podane przykładowe definicje w zasadniczych wskazaniach pokrywają się mimo różnicy sformułowań. Łączy je rozumienie kompetencji translatorskiej jako zespołu kompetencji czy też cech osobowych tłumacza, które predestynują go do wykonywania zadań translatorskich, niezbędnych do skutecznego pośredniczenia w komunikacji między nadawcą i odbiorcą, reprezentujących różne kultury, którym ich niedostateczne kompetencje uniemożliwiają porozumienie bezpośrednie. Zwraca uwagę fakt, że oprócz kompetencji głównych, co do których propozycje definicji są zbieżne, wymieniane są różne kompetencje szczegółowe, wynikające z różnych wymagań, stawianych tłumaczowi w zależności od rodzajów i form przekładu. Na niewiele wszak przyda się tłumaczowi kompetencja badawcza w sytuacji realizowania przekładu ustnego — symultanicznego, wtedy bowiem potrzebna jest umiejętność błyskawicznego podejmowania decyzji. Ta sama kompetencja badawcza nieodzowna bywa jednak w przekładzie pisemnym. Z kolei w ramach przekładu pisemnego szczegółowe kompetencje,

¹⁵⁹ J. RAKŠÁNYIOVÁ: *Preklad ako interkultúrna komunikácia*. Bratislava 2005, s. 13–14. Tłum. — L.S.

jakimi musi wykazać się tłumacz, uzależnione będą od rodzaju tekstu stanowiącego przedmiot translacyjnego przeniesienia.

Rozważania na temat kompetencji translatorskiej skupiają się na cechach, jakimi tłumacz powinien się charakteryzować, a nie na jego uprawnieniach. Te zaś nie są nieograniczone, ogranicza je sama natura przekładu, który nie jest całkowicie nowym, pierwotnym tekstem czy utworem, ale — jak pisze Jan Błeszyński, interpretując zapisy ustawy o prawie autorskim — jest to „przetworzona w surowcu nowego języka postać utworu pierwotnego”¹⁶⁰. Tłumacza nie można uznać za „twórcę w pełni kreatywnego, dysponującego nieograniczoną swobodą: nie można bowiem także zapominać, że tworzy on jednak tekst wtórny wobec oryginału”¹⁶¹ — uzupełnia Urszula Dąmbska-Prokop.

W niniejszej pracy przedmiotem rozważań będzie przekład tekstu artystycznego — dramatu, który jako taki sytuje się na pograniczu literatury i tekstu audiowizualnego. Specyfika tej formy tekstu implikuje jego tłumaczenie, ale do tych spraw przyjdzie jeszcze powrócić.

Kompetencje są czasem wspólne, kiedy indziej różne dla przekładu literackiego i innych typów tłumaczenia [...]. Nie istnieje bowiem przekład literacki jako taki. Lecz różne jego rodzaje wymagające różnych umiejętności¹⁶².

W przekładzie tekstu artystycznego — literackiego, od tłumacza oczekuje się kompetencji literackiej, która oznacza „znajomość norm i wzorów tradycji literackiej. Umożliwia ona członkom danej kultury produkowanie (kultura czynna) i rozumiejący odbiór (kultura bierna) tekstów, określających się wobec tej tradycji (pozytywnie lub opozycyjnie)”¹⁶³. Tłumacza obowiązują obie formy tej kompetencji, ponieważ — zgodnie z koncepcją komunikacyjną, odwołującą się do znanego podwojonego schematu Romana Jakobsona — tłumacz jest odbiorcą w pierwszym układzie (akcie mowy) oraz nadawcą w układzie (akcie mowy) drugim, a w komunikacji literackiej występuje on zarówno jako odbiorca (oryginału), jak i twórca (przekładu). Wiąże się to ze

¹⁶⁰ J. BŁESZYŃSKI: *Tłumaczenie w świetle nowego prawa autorskiego...*, s. 1. „[...] konkretne tłumaczenie staje się rezultatem osobistego poszukiwania przez tłumacza najpełniejszego zbliżenia do adekwatności. Proces ten, angażując talent i wyobraźnię tłumacza, nadaje jego rezultatowi cechy twórcze”. Ibidem, s. 4.

¹⁶¹ U. DĄMBSKA-PROKOP: *Tłumacz*. W: *Mała encyklopedia przekładoznawstwa...*, s. 242.

¹⁶² J. BRZÓZOWSKI: *Przekład literacki*. W: *Mała encyklopedia przekładoznawstwa...*, s. 180.

¹⁶³ *Słownik terminów literackich*. Red. J. SŁAWIŃSKI. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1988, s. 232.

szczególną relacją interpersonalną pomiędzy autorem i tłumaczem oraz pomiędzy tłumaczem i odbiorcą przekładu. Powołując się na koncepcję Hanny Risku, Dąbska-Prokop pisze, że kompetencja tłumaczeniowa „ma charakter nie tylko indywidualny (jako właściwość danego tłumacza), lecz jest także zjawiskiem społecznym, dotyczy bowiem kooperacji między uczestnikami aktu tłumaczenia, zwłaszcza nadawcy-tłumacza i odbiorcy przekładu”¹⁶⁴.

Na temat relacji interpersonalnych w przekładzie pisano już wielokrotnie, rozważania nad relacjami między nadawcą-autorem a tłumaczem są istotnym zagadnieniem w ramach teorii przekładu. Jeśli chodzi o tę relację w odniesieniu do przekładu literackiego, to wśród polskich publikacji najważniejsze pozostają prace Anny Legeżyńskiej:

Tłumacz jest jednym z odbiorców, lecz jego kompetencje są szersze, musi on bowiem być czytelnikiem dwujęzycznym [...]. Różnica między wirtualnym odbiorcą oryginału a tłumaczem polega na różnym stopniu aktywności, ponieważ przekładający musi wypełnić program lekturowy zaprojektowany w dziele, lecz ponadto **utrwała** ów akt odbiorczy w postaci innojęzycznego tekstu — przekładu. (W nieco podobnej sytuacji znajdują się badacz i krytyk literatury, którzy operują jednak tym samym systemem znaków, co i autor). Specyfika w komunikacyjnej sytuacji tłumacza polega na **kumulacji ról**: czytelnika, znawcy, krytyka, badacza i „drugiego autora” tekstu¹⁶⁵.

Tłumacz zarówno jako odbiorca prymarny nie jest typowy, jak i jako nadawca różni się od nadawcy prymarnego, nie jest z nim identyczny¹⁶⁶. W tym ujęciu tłumacz z perspektywy docelowej jest „drugim autorem” lub też „występuje w roli”, „gra” autora.

W komunikacji literackiej kultury przyjmującej tłumacz „gra rolę autora” dzieła literackiego

— pisze Wojciech Soliński¹⁶⁷.

¹⁶⁴ U. DĄBSKA-PROKOP: *Kompetencje tłumacza*. W: *Mała encyklopedia przekładoznawstwa...*, s. 110.

¹⁶⁵ A. LEGEŻYŃSKA: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*. Warszawa 1986, s. 12. Podkr. — Autorka.

¹⁶⁶ Por. U. DĄBSKA-PROKOP: *Akt mowy*. W: *Mała encyklopedia przekładoznawstwa...*, s. 35–38.

¹⁶⁷ W. SOLIŃSKI: *Przekład artystyczny a kultura literacka. Komunikacja i metakomunikacja literacka*. Wrocław 1987, s. 21.

Tłumacz przyjmuje rolę autora, nie będąc nim, lecz stając się nim na potrzeby wiarygodności tekstu

— podkreśla Bożena Tokarz¹⁶⁸, uzupełniając:

[...] przekład stanowi rodzaj kompromisu autorskiego (relacje między autorem a tłumaczem) i kulturowego (pomiedzy kulturą wyjściową a przyjmującą), a jego wartość uzależniona jest od kompetencji (językowych, encyklopedycznych, logicznych, retoryczno-pragmatycznych) i rozumiejącej postawy tłumacza wobec utworu, w tym wspólnej wiedzy z wiedzą autora oryginału¹⁶⁹.

Taka pozycja tłumacza stanowi o jego odpowiedzialności wobec nadawcy prymarnego — autora oryginału, którego „reprezentuje” w odbiorze sekundarnym. Istotna staje się kwestia intencji nadawczej, która w przekładzie artystycznym — literackim — bywa sprowadzana do „zamyśłu twórczego”, intencji działań kreacyjnych w ramach tekstu utworu. Zasadniczo w ramach odpowiedzialności tłumacza wobec autora wymaga się od tego pierwszego rozpoznania intencji tych działań oraz uwzględnienia jej i odwzorowania w przekazie dla odbiorcy docelowego. W starszych koncepcjach teoretycznych dominuje postulat uznania wyższości i ważniejszości strony nadawczej, od tłumacza żąda się „wiernej reekspresji” oryginału, gdyż — jak twierdzi na przykład Tokarz, stawiając ten postulat jako warunek stworzenia przekładu, który włączy się w dialog pomiędzy kulturami — „Tylko wówczas przekład może uczestniczyć w dialogu międzykulturowym, przyczyniając się do wzajemnego porozumienia”¹⁷⁰. Jednakże, jak zauważa Piotr Fast, odczytanie przez tłumacza intencji autora jest w rzeczywistości nieosiągalne, tłumacz może jedynie sformułować „translatorską hipotezę autorskiego zamiaru komunikacyjnego” i na tej podstawie tworzyć przekład¹⁷¹.

Zadania tłumacza nie sprowadzają się wyłącznie do reprezentowania autora — nadawcy oryginału, reprezentuje on również in-

¹⁶⁸ B. TOKARZ: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu...*, s. 93. Trzeba zarazem dodać, że — jak pisze Wojciech Soliński — tłumacz „jest i nie jest obecny w tekście [przekładu — L.S.]. Jest — bowiem bez jego pracy nie ma przekładu, nie jest — ponieważ czytelnik »komunikuje się« z autorem oryginału”. W. SOLIŃSKI: *Przekład artystyczny a kultura literacka...*, s. 22.

¹⁶⁹ B. TOKARZ: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu...*, s. 236.

¹⁷⁰ Ibidem.

¹⁷¹ P. FAST: *O granicach przekładalności*. W: *Przekład artystyczny*. T. 1: *Problemy teorii i krytyki*. Red. P. FAST. Katowice 1991, s. 26. Podkr. — L.S.

teresy odbiorcy docelowego¹⁷², dla którego tekst tłumaczenia bywa jedynym źródłem informacji o oryginale¹⁷³. Dlatego w nowszych koncepcjach na pierwszym miejscu stawia się potrzeby odbiorcy sekundarnego¹⁷⁴ i choć nie zwalnia się tłumacza z obowiązku rzetelności w przetłumaczeniu oryginału, jednak podkreśla się, że niedostrzeganie potrzeb odbiorcy sekundarnego lub wychodzenie im naprzeciw w niewielkim zaledwie stopniu nie gwarantują komunikacyjnego sukcesu ani tym bardziej budowania dialogu. To dla odbiorcy docelowego tłumacz tworzy przekład, dlatego by osiągnąć pożądaną efekt komunikacyjny, musi uwzględnić kompetencje tegoż odbiorcy: jego wiedzę, doświadczenie, mentalność kulturową itp., czyli jego „horyzont oczekiwań”¹⁷⁵.

Tłumacz nie musi i nie powinien być rzecznikiem autora oryginału ani kultury wyjściowej. Dobry tłumacz — pisze Małgorzata Gaszyńska-Magiera — bierze pod uwagę także oczekiwania publiczności literackiej kultury przyjmującej, jej znajomość konwencji literackich i stopień otwarcia na wszelkiego rodzaju innowacje i eksperymenty¹⁷⁶.

Odpowiedzialność tłumacza wobec instancji nadawczej nie polega wszak wyłącznie na — postulowanej, choć w gruncie rzeczy niedookreślonej — wierności wobec oryginału, lecz na spowodowaniu, by utwór został „przeczytany i zaakceptowany w kulturze docelowej”¹⁷⁷. To zadanie daje tłumaczowi prawo do świadomych ingerencji w tekst, gdyż

¹⁷² Soliński jako instancję odpowiedzialną wobec odbiorcy sekundarnego wskazuje nie tłumacza, lecz instytucje kultury strony przyjmującej. Zob. W. SOLIŃSKI: *Przekład artystyczny a kultura literacka...*, s. 30.

¹⁷³ O roli czytelnika w komunikacji przekładowej por. A. POPOVIČ: *Teória umeleckého prekladu...*, s. 67–69.

¹⁷⁴ Z tego założenia wychodził André Lefevere, określając proces tłumaczenia jako przepisywanie (*rewriting*), w trakcie którego tłumacz, by adaptować tekst tłumaczony do kultury docelowej, wprowadza w nim pewne zmiany w stosunku do oryginału (refrakcje). Por. A. LEFEVERE: *Ogórki Matki Courage*. Tłum. A. SADZA. W: *Współczesne teorie przekładu. Antologia...*, s. 223–246; K. SZYMAŃSKA: *Przekład literacki — manipulacja: refrakcja i instytucja patronatu...*

¹⁷⁵ Określenie przejęte przez translatologów z koncepcji recepcji literackiej Hansa Roberta Jaussa (niem. *Erwartungshorizon*).

¹⁷⁶ M. GASZYŃSKA-MAGIERA: *Przekład literacki w perspektywie komunikacji międzykulturowej...*, s. 66.

¹⁷⁷ Ibidem, s. 61. Por. także U. DĄBSKA-PROKOP: *Wierność w tłumaczeniu*. W: *Mała encyklopedia przekładoznawstwa...*, s. 288–290.

tłumacz czyni wszystko, by produkt jego działania nie został odrzucony. Świadomy ograniczeń, narzucanych przez dwa systemy kulturowe: wyjściowy i docelowy, szuka kompromisu między nimi, tak by z powodzeniem przenieść utwór z jednego do drugiego. Utrata pewnych znaczeń bądź ich modyfikacja jest oczywistym kosztem takich działań¹⁷⁸.

Rzecz jasna, przekład dzieła literackiego powinien zachować odpowiednią relację między oryginałem a „horyzontem oczekiwań kultury docelowej”. W tłumaczeniu odstępstwo od owego horyzontu oczekiwań, czyli zlekceważenie norm decydujących o akceptacji przekładu w danej kulturze, jest ryzykowne. W najlepszym wypadku może powstać dzieło nowatorskie, awangardowe i dzięki temu atrakcyjne w odbiorze sekundarnym, w najgorszym — tekst może zostać odebrany negatywnie. W przekładzie tekstów artystycznych — literackich — należy też stawiać warunek znajomości diachronicznego i synchronicznego rozwoju literatury wyjściowej oraz przyjmującej, by móc ocenić szanse odbioru przetłumaczonego zgodnie z obraną strategią utworu. Jak sugeruje Gaszyńska-Magiera:

Tłumacz całkowicie zorientowany na kulturę oryginalną, zdecydowany, by stać się jej rzecznikiem, może narazić na odrzucenie utworu, który przekłada. Natomiast przyjęcie przezeń postawy mediatora między dwiema kulturami zwiększa szansę na to, by przełożone dzieło znalazło swoje miejsce w systemie literatury i kultury przyjmującej¹⁷⁹.

Z tej perspektywy „włączenie przekładu do literatury i kultury rodzimej tłumacza stanowi najistotniejszy etap nadawczo-odbiorczej aktywności tłumacza”¹⁸⁰, prowadząc w swym założeniu do wzbogacenia kultury przyjmującej.

Znajomość kompetencji odbiorczych po stronie przyjmującej pozwala tłumaczowi na wykreowanie obrazu odbiorcy hipotetycznego i obraz ten w procesie przekładu będzie dlań imperatywem, jednym z najważniejszych czynników determinujących translatorskie decyzje i działania. Danuta Kierzkowska wyróżnia trzy kategorie odbiorcy: odbiorcę bliskiego, odbiorcę dalekiego i odbiorcę samookreślonego. Odbiorca bliski to taka osoba, która zna rzeczywistość i kulturę języka

¹⁷⁸ M. GASZYŃSKA-MAGIERA: *Przekład literacki w perspektywie komunikacji międzykulturowej...*, s. 62.

¹⁷⁹ Ibidem, s. 67.

¹⁸⁰ B. TOKARZ: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu...*, s. 232.

źródłowego. Odbiorca daleki nie zna kultury ani rzeczywistości języka docelowego i z dużym prawdopodobieństwem nie ma motywacji, by je lepiej poznać. Taka osoba nie będzie znać realiów tekstu źródłowego i w związku z tym będzie potrzebować bardziej szczegółowych informacji, niezbędnych do zrozumienia tekstu tłumaczenia. Odbiorca samookreślony natomiast to osoba lub instytucja, która narzuca tłumaczowi pewną terminologię. Badaczka wyróżniła ten typ odbiorcy z myślą o przekładzie specjalistycznym¹⁸¹, lecz występuje on również w przekładzie artystycznym: w przypadku literatury takim odbiorcą może być krytyk, znawca czy też osoba, która nie potrzebuje przekładu, bo sama potrafi zrozumieć oryginał, w przekładzie dramatu zaś w tym kręgu znajdują się reżyser lub inscenizator.

Zależny od kompetencji odbiorczych adresata docelowego, „horyzont oczekiwań” wyraża się również w intencji, z jaką odbiorca docelowy przystępuje do udziału w komunikacji zapośredniczonej przez przekład, czyli w postawie, jaką zajmuje wobec utworu, autora i kultury wyjściowej. Na hipotetyczny obraz czy model odbiorcy docelowego składają się zarówno jego kompetencja udziału w komunikacji międzykulturowej, jak i intencja, z jaką podejdzie on do przekładu utworu, a za jego pośrednictwem — do autora oryginału i kultury wyjściowej. O ile kompetencja komunikacyjna w dużym stopniu zależy od indywidualnych możliwości odbiorcy, o tyle intencja bywa uwarunkowana społecznie: na postawę odbiorcy bowiem mogą mieć wpływ polityczno-historyczne uwarunkowania relacji pomiędzy kulturą wyjściową a docelową oraz obecna w kulturze przyjmującej otwartość wobec kultury wyjściowej i w ogóle stosunek do Innego, Drugiego, Obcego. Te czynniki składają się na kontekst kulturowy i społeczny przekładu. Zdaniem Wolframa Willsa, tłumaczenie jest „szczególnym przypadkiem łączenia horyzontów autora, tekstu wyjściowego, czytelnika terminalnego oraz samego tłumacza”¹⁸². Autor — nadawca prymarny, i czytelnik — odbiorca sekundarny, są ukształtowani przez różne kultury i uwarunkowani nimi. Tak więc do zrozumienia wypowiedzi niezbędna jest znajomość kontekstu kulturowego, w jakim ona powstała¹⁸³. Ale też — dodajmy — znajomość kontekstu, w jakim wypowiedź będzie funkcjonować po przetłumaczeniu.

W procesie przekładu istotne są zatem nie tylko kompetencja translatorska tłumacza, lecz także jego świadomość własnej roli jako pośred-

¹⁸¹ Zob. D. KIERZKOWSKA: *Tłumaczenie prawnicze*. Warszawa 2002, s. 87.

¹⁸² U. DĄMBSKA-PROKOP: *Tłumacz*. W: *Mała encyklopedia przekładoznawstwa...*, s. 242.

¹⁸³ M. GASZYŃSKA-MAGIERA: *Przekład literacki w perspektywie komunikacji międzykulturowej...*, s. 54.

nika w komunikacji międzykulturowej. Tłumacz — powiada Elżbieta Tabakowska — to

świadomy mediator między dwiema kulturami. Rola tłumacza — *sensu stricto* lub *sensu largo* — widziana jako rola mediatora między dwiema kulturami, jest zatem rolą pośrednika w negocjacjach dotyczących warunków importu/eksportu. Transakcja wymaga ostatecznie ustalenia sposobu pokonania przeszkód, zwanych barierami kulturowymi. Jak w każdej innej sytuacji. Dobrze jest, jeśli negocjacja przybiera formę dialogu¹⁸⁴.

Z perspektywy dialogu międzykulturowego istotna jest postawa samego tłumacza, który podejmując decyzje translatorskie, decyduje zarazem o poziomie jakości porozumienia międzykulturowego. Jerzy Jarniewicz proponuje następującą klasyfikację postaw:

- Tłumacz ambasador — chce w języku ojczystym pokazać to, co w kulturze obcej uchodzi za najbardziej dla niej reprezentatywne, najlepsze, najciekawsze, nie próbuje ustanawiać własnych hierarchii wartości ani samodzielnych ocen, pełni funkcję służebną wobec kultury obcej¹⁸⁵.
- Tłumacz legislator — tworzy dla literatury rodzimej nowe prawo artystyczne, „wybiera teksty do przekładu sam nie dlatego, że są reprezentatywne dla kultury, z której się wywodzą, lecz dlatego, że ich przekład może wejść w twórczy dialog z literaturą rodzimą, proponując jej nowe wzorce, nowe języki, nowe kryteria. [...] zdaje sobie sprawę z tego, że każdy przekład staje się faktem literatury języka, na który przekłada”¹⁸⁶. Taki tłumacz jest twórcą kanonu, jest tłumaczem podwójnie twórczym: nie tylko jako autor nowego tekstu, lecz także jako budowniczy hierarchii artystycznych¹⁸⁷.

W kulturze do budowania dialogu z inną kulturą, który — przypomnijmy — nie jest zjawiskiem jednorazowym, lecz ma charakter procesu, potrzeba zarówno ambasadorów, jak i prawodawców¹⁸⁸.

Tłumacz zatem w dialogu kultur ma do odegrania rolę istotną, choć nie musi to być rola decydująca i najczęściej nie jest ona pierwszoplanowa, jako że dla przeciętnego odbiorcy docelowego ważny

¹⁸⁴ E. TABAKOWSKA: *Bariery kulturowe są zbudowane z gramatyki*. W: *Przekład. Język. Kultura...*, s. 26 i 32.

¹⁸⁵ Zob. J. JARNIEWICZ: *Tłumacz jako twórca kanonu*. W: *Przekład. Język. Kultura...*, s. 35 i 42.

¹⁸⁶ *Ibidem*, s. 37.

¹⁸⁷ Zob. *ibidem*, s. 42.

¹⁸⁸ Zob. *ibidem*.

jest przede wszystkim utwór¹⁸⁹. W prezentowanym tu ujęciu tłumacz pełni funkcję usługową zarówno wobec nadawcy prymarnego, jak i wobec odbiorcy sekundarnego, oscyluje pomiędzy intencją nadawcy a intencją odbiorcy – i na tym polega jego pośrednictwo, przy czym omówione wcześniej kompetencje są tłumaczowi niezbędne w trakcie realizacji procesu przekładu, podobnie jak umiejętność wyboru odpowiedniej, najlepszej dla skutecznej komunikacji strategii postępowania wobec języka/dyskursu i elementów nacechowania kulturowego tłumaczonego tekstu. Na działania tłumacza, usytuowanego pomiędzy zobowiązaniami wobec autora i tekstu oryginału a odpowiedzialnością wobec odbiorcy sekundarnego, istotny wpływ wywiera intencja komunikacyjna, jaka ma być realizowana za pośrednictwem tłumaczenia. Dwie strony, które nie dysponują wystarczającymi kompetencjami, by się skutecznie komunikować bezpośrednio, i dlatego uciekają się do pomocy tłumacza, wykazują postawę dialogiczną w ramach intencji komunikacyjnej, pod warunkiem że przekład nie będzie miał na celu kolonizacji. Postawą dialogiczną jest już samo otwarcie się na Innego na etapie poszukiwania z nim kontaktu, wykazywanie otwartości: chcę cię poznać bez względu na to, czy mówisz do mnie sam, czy też za pośrednictwem medium. Tłumacz i przekład stanowią właśnie owo medium. Od jakości medium w dużej mierze zależy, czy między uczestnikami sytuacji kontaktu międzykulturowego dojdzie do dialogu, pod warunkiem wszakże, że tłumacz sam ma intencję dialogiczną, a nie zamierza opowiedzieć się tylko po jednej z komunikujących się stron. Anthony Pym stwierdza kategorycznie:

tłumacz nie jest stronnictwym heroldem, jego etyka musi mieć rygorystycznie interkulturowy charakter i niesłuszne jest dążenie do podporządkowania jego działań kryteriom pojedynczych kultur. [...] Ponieważ tłumacz jest kimś ważniejszym niż zwykły herold, staje się odpowiedzialny za to, by jego praca przyczyniała się do stworzenia ustabilizowanej i długofalowej współpracy interkulturowej¹⁹⁰.

¹⁸⁹ Jak podaje J. Rakšanyiová, niemiecka norma przekładowa DIN 2345 zobowiązuje tłumacza do zwrócenia uwagi zleceniodawcy przekładu, że w związku z różnicami kulturowymi tekst w przekładzie będzie w stosunku do oryginału zmieniony, by mógł spełnić zakładany przez tegoż zleceniodawcę cel w kulturze przyjmującej. Zob. J. RAKŠANYIOVÁ: *Preklad ako interkultúrna komunikácia...*, s. 11.

¹⁹⁰ A. PYM: *Pour une éthique du traducteur*. Ottawa 1997, s. 136–137. Tłum. E. SKIBIŃSKA. Cyt. za: E. SKIBIŃSKA: *W szkole interkulturowości: problematyka różnic między kulturami w dydaktyce przekładu*. W: *Miedzy oryginałem a przekładem IX*. Red. U. KROPIWIEC i in. Kraków 2004, s. 91.

Przekład w dialogu kultur

Przekład można rozpatrywać zarówno jako proces, zespół czynności, jak i jako produkt, utrwalony lub nieutrwalony efekt tych czynności¹⁹¹. Przebieg procesu translacji uzależniony jest od różnych czynników: postawy (intencji) nadawcy, kompetencji tłumacza, przewidywanej przezeń postawy (intencji) odbiorcy oraz jego kompetencji, typu tekstu, koniecznego zakresu oscylacji między kulturami wyjściową i docelową itd. W procesie przekładu zawsze dochodzi do spotkania się obu kultur, zostaje zatem spełniony podstawowy warunek dialogu międzykulturowego.

Spotkanie kultur, do jakiego dochodzi w procesie przekładu, w którym tłumacz nie jest przecież pośrednikiem mechanicznym, gdyż w pracy towarzyszy mu (powinna towarzyszyć) refleksja na temat własnej wiedzy o kulturze wyjściowej i docelowej, w tym dostrzeżenie dotąd niedostrzeganych podobieństw i — głównie — odmienności kulturowych czy uświadomienie sobie możliwego oddziaływania presji stereotypów, jest przedmiotem obserwacji dla samego tłumacza oraz ewentualnego badacza przekładu. Natomiast tajniki procesu przekładu nie interesują przeciętnego odbiorcy docelowego i z racji językowo-kulturowej bariery komunikacyjnej nie są mu dostępne, choć przekład jako produkt oferuje możliwość spotkania z inną kulturą¹⁹². Refleksja stanowiąca o dialogicznym charakterze spotkania międzykulturowego może być natomiast dostępna odbiorcy docelowemu nie dzięki śledzeniu pracy wykonanej przez tłumacza, lecz dzięki efektom tej pracy, czyli nie w procesie przekładu, lecz w efekcie odbioru przekładu jako produktu. Faktycznie więc, w znacznej mierze (choć nie wyłącznie) od tłumacza zależy, w jakim stopniu przekład jako produkt będzie okazał

¹⁹¹ Zob. L. CONSTANTINO: *Teoria przekładu w Polsce*. W: *50 lat polskiej translatoryki...*, s. 12; J. RAKŠANYIOVÁ: *Preklad v interkultúrnej komunikácii...*, s. 54–56. Pieńkos wyróżnia jeszcze możliwość podejścia do przekładu jako porównania dwóch języków (systemów), jednak jest to podejście czysto lingwistyczne, dla rozważań w niniejszej pracy nazbyt ograniczone. Zob. J. PIEŃKOS: *Przekład i tłumacz we współczesnym świecie*. Warszawa 1993, s. 10–71.

¹⁹² Tekst przeniesiony do kultury docelowej z innej kultury tylko wtedy nie oferowałby możliwości spotkania z kulturą wyjściową, gdyby w procesie przekładu wyrugowano z niego wszelkie elementy pochodzące z kultury wyjściowej, co jednak jest niedopuszczalne według obecnie obowiązującej konwencji translatorskiej, nakazującej zachować w przekładzie tyle sygnałów obcości, ile tylko jest to możliwe bez uszczerbku dla osiągnięcia powodzenia w komunikacji z odbiorcą docelowym. Całkowite wyrugowanie kolorytu kulturowego wyjściowego powoduje, iż zamiast z przekładem mamy do czynienia z adaptacją.

do spotkania międzykulturowego dla odbiorcy docelowego oraz czy, a jeśli tak, to w jakim stopniu tenże przekład stanie się elementem dialogu kultur.

Dialog kultur jest zjawiskiem wobec przekładu zewnętrznym¹⁹³, w którym przekład może uczestniczyć mniej lub bardziej dynamicznie lub może w ogóle nie uczestniczyć (z różnych powodów). W takim ujęciu, kiedy przekład będziemy postrzegać jako produkt, którego jakość zależy od działań tłumacza, przekład ów staje się wypowiedzią jednej kultury adresowaną do innej. Oryginał nie był tworzony z myślą o innej niż rodzima kultura. To osoba, która wybrała tekst do tłumaczenia, zdecydowała o uczynieniu zeń owej wypowiedzi. Natomiast dialogiczność translatu zależy zarówno od tłumacza, jak i dialogicznego potencjału samego utworu, ale też od nastawienia oraz kompetencji odbiorców sekundarnych.

Przekład stanowi kolejny po tłumaczu element w łańcuchu komunikacyjnym w komunikacji międzykulturowej. Nie ma przekładu bez tłumacza. Ale z perspektywy odbiorcy docelowego nie tłumacz jest istotny, lecz właśnie przekład, bo to z nim jako z tekstem — utworem — odbiorca styka się bezpośrednio; czytając, wchodzi w bezpośredni kontakt: z *Antygoną* Sofoklesa, *Hamletem* Szekspira, *Mizantropem* Moliere czy z *Wiśniowym sadem* Czechowa. To specjalista zastanawia się, czy ma przed sobą *Antygonę* w przekładzie Mieczysława Brożka czy Nikosa Chadzinikolau, *Hamleta* w wersji Józefa Paszkowskiego, Macieja Słomczyńskiego czy Stanisława Barańczaka, *Mizantropa* spolszczonego przez Tadeusza Boya-Żeleńskiego, Jana Kotta czy Jerzego Radziwiłowicza, *Wiśniowy sad* przetłumaczony przez Artura Sandauera czy przez Jerzego Jarockiego. Dla przeciętnego odbiorcy sekundarnego tłumacz jest niewidoczny, czy raczej: pozornie nieobecny w tekście. Obiektywnie „Jest — bowiem bez jego pracy nie ma przekładu, nie jest — ponieważ czytelnik »komunikuje się« z autorem oryginału”¹⁹⁴.

Przeciętny odbiorca przekładu, jeżeli w ogóle wykazuje się intencją komunikacyjną w tym zakresie, sięga po przekład z różnych pobudek, ale z pewnością nie w celu pogłębionej refleksji nad tłumaczeniem i analizowania mikro- lub makrostrategii zastosowanych przez tłumacza w procesie przekładu. W niniejszej pracy uwagę skupiono na przekładzie artystycznym. Zagadnienia odbioru przekładu nieużytkowego najlepiej opracowane zostały dla sfery tłumaczeń literackich, gdzie odbiorcą jest czytelnik. Kategorią odbiorcy utworu literackiego

¹⁹³ Zob. B. TOKARZ: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu...*, s. 230.

¹⁹⁴ W. SOLIŃSKI: *Przekład artystyczny a kultura literacka...*, s. 22.

zajął się Janusz Sławiński, wskazując wśród rzeczywistych czytelników dwa typy: odbiorcę znawcę i odbiorcę laika. Badacz do grona znawców zaliczył wszystkich, którzy zawodowo zajmują się literaturą jako pisarze, badacze, krytycy, zatem także tłumacze¹⁹⁵. Z kolei bibliolog i badacz czytelnictwa Stanisław Siekierski na określenie odbiorców nieznawców stosuje termin „odbiorca spontaniczny”. Do grona znawców poza wymienionymi przez Sławińskiego profesjonalistami zalicza również pośredników: bibliotekarzy, księgarzy, dziennikarzy, nauczycieli, jako mających istotny wpływ na kształtowanie publiczności literackiej¹⁹⁶. Publiczność literacka nie jest więc jednolita, obok spontanicznych laików tworzą ją specjaliści, znawcy, czytelnicy „wtajemniczeni”. Odbiorca przekładu nieartystycznego różni się od odbiorcy przekładu artystycznego, zawsze bowiem jest odbiorcą znawcą. O ile odbiorca przekładu specjalistycznego korzysta z pośrednictwa translacji wyłącznie w celach pragmatycznych, o tyle motywacje, skłaniające do sięgnięcia po przekład artystyczny, są zdecydowanie bardziej zróżnicowane i z reguły — niepragmatyczne.

Czytelnicy sięgają po lekturę z różnych pobudek. Środowiska profesjonalne czytają w kategoriach filologicznych¹⁹⁷, podczas gdy szeroko rozumiana publiczność literacka prezentuje bardziej zróżnicowany sposób odbioru, dążąc do zaspokojenia własnych potrzeb czytelnich, wynikających z sytuacji kulturowej oraz psychicznej, w jakiej każdy czytelnik z osobna oraz publiczność jako całość się znajdują¹⁹⁸. Siekierski wymienia następujące sposoby czytania, czy raczej motyw, jakimi kieruje się czytelnik, sięgając po lekturę:

1. Potrzeba uczestnictwa w kulturze oficjalnej.
2. Traktowanie literatury jako źródła lub narzędzia kształtowania postaw patriotycznych, społecznych bądź politycznych, a także religijnych czy światopoglądowych — swoistego źródła inicjacji.
3. Samokształcenie.
4. Poszukiwanie w lekturze źródeł wspomagających kształtowanie własnej osobowości.
5. Lektura jako źródło przeżyć emocjonalnych (według krytyków pozytywne tylko u młodzieży, u innych dowód niedojrzałości).
6. Czytanie jako zapewnianie czasu wolnego.

¹⁹⁵ Zob. J. SŁAWIŃSKI: *O dzisiejszych normach czytania (znawców)*. „Teksty” 1974, nr 3, s. 9–32.

¹⁹⁶ Zob. S. SIEKIERSKI: *Czytanie Polaków w XX wieku*. Warszawa 2000, s. 7–9.

¹⁹⁷ Zob. J. KOŻBIAŁ: *Kilka słów o krytyce tłumaczenia*. W: *Recepcja. Transfer. Przekład*. T. 1. Red. J. KOŻBIAŁ. Warszawa 2002, s. 50.

¹⁹⁸ Zob. S. SIEKIERSKI: *Czytanie Polaków w XX wieku...*, s. 9. Autor dodaje, że potrzeby subiektywne i kulturowe bywają najczęściej spójne.

7. Czytanie jako spełnienie obowiązku edukacyjnego¹⁹⁹.

W ten sam sposób, z tych samych pobudek czytelnicy sięgają po utwór literacki obcej proveniencji. Uprawnione jest też przypuszczenie — choć brak tu odpowiednich badań — że czytelnicy sięgają po przekład, by dowiedzieć się czegoś o innej kulturze i literaturze, tej, z której wywodzi się dany utwór.

Kompetencje czytelnicze, czyli odbiorcze, są zróżnicowane i składają się na nie:

- poziom wiedzy historycznej i historycznoliterackiej,
- zakres „czytania”, czyli znajomości dzieł literackich,
- horyzont oczekiwań,
- preferencje czytelnicze²⁰⁰.

W przypadku przekładu dramatu kwestia odbiorcy, jego kompetencji i intencji, jest bardziej złożona, będzie o tym mowa w dalszej części pracy.

Między grupą znawców i laików zachodzi związek, wynikający z faktu, że znawcy mają za zadanie przybliżać literaturę nieznawcom; przygotowują komentarze, prezentacje w formie wykładów, krytyczne analizy itp. Zadaniem tłumaczy jest udostępnianie literatury nieznawcom za pośrednictwem przekładów²⁰¹. Jak jednak podkreśla Siekierski, rola krytyki literackiej jest ograniczona, ponieważ „przeciętny czytelnik” po prostu jej nie czyta. „Przekonanie o tym, że to krytyka literacka i profesjonalne instytucje sterują preferencjami czytelników,

¹⁹⁹ Zob. ibidem, s. 16–17. W okresie powojennym czytanie było pod każdym względem istotnym elementem kultury, wydania książek (kontrolowane przez cenzurę) przybierały rangę wydarzeń społecznych, literatura (sterowana) miała ogromny zasięg społeczny (na przykład dzięki nakładom książek, cenom). Ibidem, s. 206–207. Sytuacja zmieniła się radykalnie w latach dziewięćdziesiątych — w związku z powszechnym dostępem do kultury masowej dominuje uniwersalizacja i stereotypizacja postaw i zachowań, książki nadal mają ogromne nakłady, ale dotyczy to literatury popularnej i trywialnej. Czytanie wszakże nadal świadczy o wyższych aspiracjach człowieka. Upada czytanie inicjacyjne (nie ma potrzeby zachowań patriotycznych, prospołecznych itp., czytelnictwo religijne jest silnie sterowane przez duchowieństwo). Zanikło czytanie samokształceniowe (bo ważne jest wykształcenie formalne — dyplom), natomiast rośnie zapotrzebowanie na publikacje dające wiedzę „w pigułce”: słowniki, poradniki itp. Utrzymuje się czytanie w czasie wolnym, głównie wśród kobiet, a także czytelnictwo emocjonalne. To sprawia, że lektura nadal kształtuje wzorce osobowe, ale ta wybierana indywidualnie. Czytanie szkolne jest bowiem w kryzysie. Ibidem, s. 207–211. Tym niemniej, jak zauważa J. Koźbiał: „Brak wyrobienia literackiego odbiorcy nie może być kryterium poprawności przekładów, które u odbiorcy wyrobionego literacko budzą sprzeciw”. J. KOŹBIAŁ: *Kilka słów o krytyce tłumaczenia...*, s. 50.

²⁰⁰ Zob. S. SIEKIEŃSKI: *Czytanie Polaków w XX wieku...*, s. 9.

²⁰¹ Zob. J. SŁAWIŃSKI: *O dzisiejszych normach czytania...*, s. 20–21, 23.

rzadko kto podziela [...]”²⁰². Natomiast literaturoznawstwo, badając odbiór (recepcję) dzieł czy literatur, zajmuje się jego czytaniem przez profesjonalistów, gdyż ich reakcję łatwiej przewidzieć. Nadto takie czytanie z reguły pozostawia jakiś ślad reakcji odbiorczej, podczas gdy czytanie laików (czytanie spontaniczne) zazwyczaj nie pozostawia żadnych śladów, łatwych do bezpośredniego zinterpretowania. Częściej są to ślady pośrednie lub nieoficjalne, „intymne”, na przykład w formie prywatnej korespondencji, trudniej dostępne niż oficjalne wypowiedzi znawców w specjalistycznych periodykach czy wydawnictwach. Jeśli zaś mówi się o dialogu, to wewnątrz utworu lub abstrakcyjnie — między literaturami i kulturami reprezentowanymi przez czytelników specjalistów²⁰³. Ale pisarz nie tworzy tylko dla krytyków, tłumacz nie przekłada dla innych tłumaczy czy literaturoznawców, którzy — przynajmniej część z nich — mogą obejść się bez przekładu, bo potrafią czytać w oryginale.

Przedstawiciele komunikacyjnego podejścia do przekładu zajmują się kwestią nie tylko odpowiedzi na pytanie o intencje i kompetencje czytelnika, sięgającego po daną lekturę, ale także stawiają pytanie o cel przekładu oraz o jego funkcję w kulturze docelowej.

Popovič definiuje funkcję przekładu jako sposób jego realizacji wśród odbiorców („spôsob realizácie prekladu u príjemcov”). Ów sposób pozwala określić cele przekładu, które teoretyk klasyfikuje następująco:

- informacyjny („sprostredkovanie originálu v prijímajúcom prostredí a preklad ako recepčný návod” — „pośrednictwo przekładu w środowisku przyjmującym i przekład jako instrukcja odbiorcza”);
- społeczno-kulturalny („preklad ako fakt medzispoločenskej komunikácie” — „przekład jako fakt komunikacji społecznej”);
- literacki („preklad ako prejav medziliterárnych vzťahov na pozadí vývinovej potreby prijímajúcej literatúry” — „przekład jako prze-

²⁰² S. SIEKIERSKI: *Czytanie Polaków w XX wieku...*, s. 205. Nie sposób jednak nie wspomnieć o takich mniej lub bardziej skutecznych metodach sterowania odbiorem czytelniczym, jakie są właściwe wszędzie tam, gdzie istnieje cenzura i gdzie dystrybucja książki poddana jest rygorom polityczno-rynkowym (na przykład o zasięgu danej lektury może decydować wysokość nakładu, cena itd.). Obecnie instytucje również mają moc kreowania bestsellerów oraz oddziałują pośrednio, na przykład przez system finansowania zakupów bibliotecznych. Istotną rolę odgrywa też szkoła. W tej sytuacji ważne stają się nieformalne systemy informacji oraz indywidualności (autorytety środowiskowe). Ważne są także potrzeby określonych jednostek lub grup ukształtowane przez czynniki pozaliterackie (chęć uczestnictwa w określonych wzorcach kulturowych lub dążenie do pełnienia określonych ról społecznych). Zob. *ibidem*.

²⁰³ Zob. *ibidem*, s. 11.

jaw relacji międzyliterackich na tle zapotrzebowań rozwojowych literatury przyjmującej”²⁰⁴.

Podkreśla zarazem, że:

Funkciou prekladu je „byť prekladom”. V tom je žánrová a semiotická „čistota” prekladu pri realizovaní vlastnej funkcie (porovnaj semiotickú funkciu jednotlivých textov: „byť” modlitbou, listom, ódou a podobne). Pri preklade je podmienkou, aby bol funkciou originálu, aby ho reprezentoval. [...] Iné funkcie prekladu — „byť pôvodným dielom”, vystupovať ako dielo, ktoré zatajuje svoj pôvod — sú neprávne funkcie. Aj keď ich vieme vysvetliť z perspektívy historickej poetiky, nie sú to základne, čiže modelové situácie.

Funkcją przekładu jest „być przekładem”. Na tym polega gatunkowa i semiotyczna „czystość” przekładu w realizacji własnej funkcji (podobnie semiotyczne funkcje poszczególnych tekstów: „być” modlitwą, listem, odą i tym podobne). Warunkiem niezbędnym dla przekładu jest, by był funkcją oryginału, by go reprezentował. [...] Inne funkcje przekładu — „być utworem oryginalnym”, występować jako utwór, który ukrywa swoje pochodzenie — są funkcjami niewłaściwymi. Nawet jeśli potrafimy wyjaśnić je z perspektywy historycznej, nie są to podstawowe, czyli modelowe sytuacje²⁰⁵.

Na temat funkcji przekładu wypowiadają się nie tylko tłumaczołodzi, ale także literaturoznawcy komparatyści. Spośród nich Dionýz Ďurišin, dostrzegając w przekładzie szczególną, istotną formę realizacji pośrednictwa międzykulturowego oraz międzykulturowej recepcji („preklad skutočne vystupuje vo všeobecnosti ako prejav vzťahov a možno ho teda chápať ako formu »pôsobenia« či recepcie” — „preklad fakticky vystupuje ogólnie jako prejav relacji, možna go więc rozumieć jako formę »oddziaływania« czy recepcji”²⁰⁶), uważa funkcję pośredniczącą za jedną z najważniejszych jego funkcji: „[...] jednou z podstatných funkcií prekladu je sprostredkovacia funkcia, ktorá vyplýva už zo základnej intencie prekladateľskej činnosti”. („[...] jednou z podstawowych funkcji przekładu jest funkcja pośrednicząca, która wynika z podstawowej intencji działalności tłumaczeniowej”). Jej istotę określa jako „Pomer objektívnych esteticko-významových informácií predlohy a prekladu vo vzťahu k prijímateľovi” („Relację obiektywnych estetyczno-znaczeniowych informacji oryginału i prze-

²⁰⁴ A. POPOVIČ: *Teória umeleckého prekladu...*, s. 276. Tłum. — L.S.

²⁰⁵ Ibidem, s. 33. Tłum. — L.S.

²⁰⁶ D. ĎURIŠIN: *Teória literárnej komparatistiky*. Bratislava 1975, s. 148. Tłum. — L.S.

kładu w stosunku do odbiorcy")²⁰⁷. Rozwijając tę koncepcję, formułuje również następujące spostrzeżenie:

Z dejín prekladu vieme, že vyber je vo väčšine prípadov, najmä u tvorivých prekladateľov, v prvom rade určovaný vnútornou potrebou prijímajúcej literatúry, jej uspôsobenosťou absorbovať inonárodný literárny jav, dielo a pod., určitým spôsobom (integračným alebo diferenčiacnym) reagovať na jeho umelecké vlastnosti.

Z historii przekładu wiemy, że wybór w większości przypadków, zwłaszcza u tłumaczy kreatywnych, w pierwszym rzędzie determinowany jest wewnętrzną potrzebą literatury przyjmującej, jej przygotowaniem do przyjęcia obcego zjawiska literackiego, dzieła itp., reagowania na jego cechy artystyczne w określony sposób (integracyjny lub dyferencyjny)²⁰⁸.

Jak widać, obaj badacze zwracają uwagę na te same aspekty przekładu: jego informacyjny charakter oraz pośredniczenie w przekazie tekstu z kultury wyjściowej do kultury przyjmującej, a także wewnętrzne zapotrzebowanie literatury przyjmującej jako na determinantę funkcji przekładu.

Funkcje przekładu określało wielu badaczy, reprezentujących różne szkoły i różne koncepcje. Znakomita większość specjalistów za dominującą funkcję przekładu artystycznego uznaje funkcję estetyczną, jaką pełni każde dzieło literackie, gdyż efektem poddania utworu literackiego procesowi przekładu jest również utwór literacki (przekład to „literatura z literatury” — jak powiada Balcerzan). Odmienne zdanie w tej kwestii formułuje teoria skoposu (Katharina Reiss, Hans J. Vermeer), która przyjmując, iż na ogół przekład pełni taką samą funkcję jak oryginał, dopuszcza jednak możliwość zmiany w tym zakresie, jeśli taka będzie intencja zleceniodawcy tłumaczenia (dzieło sztuki w przekładzie może w szczególnych okolicznościach przestać być dziełem sztuki, a stać się na przykład tekstem informacyjnym; i odwrotnie).

Jerzy Koźbiał, przedstawiając własną koncepcję funkcji przekładu, ujmuje je jako zadania dla tłumacza. Według tej koncepcji, odnoszącej się do przekładu nie jako produktu, lecz jako procesu, celem tłumaczenia jest:

- dać czytelnikowi pełnowartościowy utwór literacki w języku przekładu,
- dać czytelnikowi wyobrażenie o obcym twórcy, obcej literaturze w języku przekładu,

²⁰⁷ Ibidem, s. 140. Tłum. — L.S.

²⁰⁸ Ibidem, s. 148. Tłum. — L.S.

- dać czytelnikowi możliwość „rekonstrukcji” oryginału (przekład jawny) w języku przekładu,
- dać czytelnikowi wiedzę o obcej kulturze,
- wzbogacić literaturę w języku przekładu (o nowe treści, wzorce formalne itp.)

„Funkcje te można mnożyć, dorzucając rozliczne funkcje pragmatyczne” — konkluduje autor²⁰⁹.

W kręgu badań slawistycznych kwestie funkcji przekładu opracowała również Bożena Tokarz, w miejsce funkcji pośredniczącej wprowadzając określenie funkcji mediacyjnej, która

wspomaga, a często umożliwia, kontakt między dwiema kulturami. Możliwa jest tylko wtedy, gdy zachowana jest równowaga między tym, co już znane, a tym, co obce. Dotyczy to zarówno poziomu leksykalnego, morfologiczno-składniowego, jak i stylistycznego. [...] Funkcja mediacyjna przekładu polega więc na zrozumieniu i porozumieniu między kulturami za pomocą środków języka rodzimego z uwzględnieniem informacji o charakterze poznawczym dzięki zachowaniu obcości w granicach dopuszczalnych przez możliwość użycia systemu języka docelowego²¹⁰.

Jak można przypuszczać, uzasadnieniem wprowadzenia nowego terminu jest chęć odcięcia się od terminologii zakorzenionej szczególnie w badaniach komparatystycznych, zwłaszcza opartych na koncepcji Ďurišina, którym autorka zarzuca, że nie podejmują kwestii oceny jakości przekładu. Badaczka pisze:

Komparatystyka uwzględnia funkcję przekładów we wzajemnych kontaktach między literaturami jako dokument obustronnych związków, przyznając im rolę pośrednika, co niewątpliwie jest godne podkreślenia. Nie interesuje się natomiast oceną tłumaczenia, w którą zwykle wpisany jest rodzaj kontaktów mentalnych i artystycznych, mogących stanowić o rodzaju wzajemnych lub jednostronnych inspiracji²¹¹.

Autorce chodzi prawdopodobnie o ocenę jakości przekładu w jego porównaniu z oryginałem. Jednak, jak pisze Koźbiał,

²⁰⁹ J. KOŹBIAŁ: *Kilka słów o krytyce tłumaczenia...*, s. 52–53.

²¹⁰ B. TOKARZ: *Przekład w dialogu międzykulturowym*. W: *Dialog czy nieporozumienie? Z zagadnień krytyki przekładu*. Red. P. FAST i P. JANIKOWSKI. Katowice 2006, s. 10–12.

²¹¹ B. TOKARZ: *Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego...*, s. 36.

nie da się prowadzić badań nad przekładem w rozumieniu opisu tłumaczenia jako struktury ekwiwalentnej w stosunku do oryginału. Takie badanie byłoby w istocie badaniem oryginału, ale nie przekładu²¹².

Rzeczywiście, Ďurišin zwrócił uwagę na obecność w badaniach komparatystycznych takiego podejścia do przekładu:

Iný výklad chápe preklad, resp. prejavuje tendencie chápať ho ako svojbytný jav *sui generis*. Preklad ako sústava estetických hodnôt žije v inonárodnom prostredí svojim vlastným životom a preto problém vzťahu k pôvodine je tu druhotný a v zásade nevplyva na estetickú konkretizáciu prekladu v inonárodnom literárnom prostredí. Vychádza sa tu zo základnej a práve v komparatistike známej tézy o tom, že každý umelecký jav tým, že prekračuje hranice pôvodného literárneho prostredia, stáva sa čímśi iným, samotným a jeho pôvodný význam je z tohoto hľadiska irelevantný.

Inne podejście ujmuje przekład czy przejawia tendencję do rozumienia go jako zjawiska swoistego *sui generis*. Przekład jako zbiór wartości estetycznych żyje w obcym środowisku swoim własnym życiem, dlatego problem stosunku do oryginału jest tu drugorzędny i w zasadzie nie wpływa na estetyczną konkretyzację przekładu w obcym środowisku literackim. Punktem wyjścia jest tu podstawowa i właśnie w komparatystyce znana teza, iż każde zjawisko artystyczne dlatego, że przekracza granice oryginalnego środowiska literackiego, staje się czymś innym, osobnym i jego znaczenie oryginalne jest z tej perspektywy drugorzędne²¹³.

Sam jednak w swoich pracach nie reprezentował tak skrajnego stanowiska: odrzucał tak ograniczone ocenianie przekładu, w to miejsce proponując ogłód skupiony na znacznie bardziej skomplikowanej problematyce źródeł, determinujących decyzję o przeniesieniu tekstu z jednej kultury do drugiej, oraz na zróżnicowanych kwestiach związanych z funkcjonowaniem tegoż tekstu w nowym kontekście kulturowym²¹⁴. Jak się wydaje, istota kontrowersji tkwi w utożsamieniu jakości przekładu z jego wartością. Z perspektywy udziału przekładu w komunikacji międzykulturowej istotą oceny powinna być nie tyle i zdecydowanie nie tylko **jakość** przekładu w stosunku do oryginału, ile zdolność tekstu przekładu do sprostania złożonym, skomplikowa-

²¹² J. KOŹBIAŁ: *Kilka słów o krytyce tłumaczenia...*, s. 53.

²¹³ D. ĎURIŠIN: *Teória literárnej komparatistiky...*, s. 154. Tłum. — L.S.

²¹⁴ Zob. ibidem, zwłaszcza rozdziały: *Geneticko-kontaktové vzťahy* oraz *Typologické súvislosti*, s. 112–238.

nym warunkom, w jakich znajduje się on po stronie odbioru, czyli jego **wartość** jako pośrednika w dialogu kultur.

Według koncepcji Tokarz, funkcji mediacyjnej towarzyszy funkcja informacyjna, którą czasem dopełnia funkcja uzupełniająca:

Funkcje informacyjna i uzupełniająca towarzyszą zwykle funkcji mediacyjnej. Przekłady literatury informują bowiem o innej kulturze, uczą innej wrażliwości, rozszerzając możliwości percepcji sztuki i literatury, a także uzupełniają brakujące ogniwa w procesie historycznoliterackim i inspirują do poszukiwania nowych form ekspresji, które odkrywają nieznane sensory świata, człowieka, wzbogacając wrażliwość psychiczną i estetyczną odbiorcy²¹⁵.

W czasach obecnych jednak zdarza się, że stopień uniwersalizacji kulturowej utworu jest na tyle wysoki, iż już sam oryginał nie jest nośnikiem informacji o kulturze wyjściowej (chyba że czyta go znawca, badacz poetyk i historii literatury, a nie odbiorca laik). Bywa też, zwłaszcza w przypadku tak zwanych przekładów „z drugiej ręki”, że kulturowy filtr języka pośredniczącego zaciera kulturę oryginału i przekład w zasadzie informuje o kulturze przekładu-pośrednika, a nie o kulturze oryginału. Mimo to jest w stanie pełnić funkcję uzupełniającą.

Do już wskazanych funkcji można dołączyć jeszcze funkcję reprezentacyjną, którą przekład pełni wobec literatury wyjściowej i wobec autora oryginału, a także wobec samego tłumacza, który nie tworzy przecież przekładu anonimowo, tylko podpisuje się pod nim własnym nazwiskiem, sygnując tym samym wszystkie jego zalety i wady. O ile jednak reprezentowanie kultury wyjściowej i autora oryginału może — przynajmniej w ograniczonym zakresie — dostrzec niewtajemniczony odbiorca docelowy, o tyle reprezentacja tłumacza dostrzegalna jest wyłącznie dla odbiorców znawców.

Wskazane tu funkcje przekład pełni w kontekście literatury i kultury przyjmującej. O roli i miejscu przekładu w kulturze narodowej, rozumianej jako kultura docelowa, w Polsce w latach siedemdziesiątych XX wieku — czyli w przybliżeniu w tym samym czasie, kiedy swe koncepcje opublikowali Popovič i Đurišin — pisała Stefania Skwarczyńska. Badaczka, podejmując próbę pogodzenia językoznawczego i kulturoznawczego podejścia do przekładu, przyjęła stanowisko, że przekład jest „wariacyjnym powieleniem utworu literackiego”²¹⁶, ale jednocześnie sam jest „utworem literackim równorzędnym z orygi-

²¹⁵ B. TOKARZ: *Przekład w dialogu międzykulturowym...*, s. 12.

²¹⁶ S. SKWARCZYŃSKA: *Przekład i jego miejsce w literaturze...*, s. 125.

nałem”²¹⁷ i z racji języka, w jakim został sformułowany, wpisuje się w krąg literacko-kulturowy literatury tegoż języka, czyli w krąg sekundarny.

Jeśli zdecydujemy się uznać przekład za utwór literacki równorzędnym z oryginałem i jeśli zechcemy spojrzeć nań od strony tej literatury, na którą wskazuje jego język, nie zaś od strony macierzystej literatury oryginału — to automatycznie odpadną wątpliwości skupione wokół właściwej oryginalnemu utworowi niepowtarzalności i niezmienności oraz faktu jego wariacyjnych powieści w przekładach. Po prostu z tej perspektywy każdy przekład literacki jest utworem literackim na równi z utworem oryginalnym w tej literaturze i kulturze narodowej, z którą złączył go język. I tyle działalność translatorska wnosi do literatury narodowej autentycznych utworów literackich, ile dokonanych zostało przekładów²¹⁸.

Zdaniem Autorki, tak traktowany przekład ma określoną „wartość kulturowo-narodową” w literaturze sekundarnej, taką samą, jak utwór oryginalny, powstały w kręgu wyjściowej kultury i literatury.

Za trafny sprawdzian wysokiej wartości kulturowo-narodowej utworu literackiego uznać chyba można jego wrośnięcie w świadomość jak najszerszych kręgów społecznych, przyswojenie go sobie przez nie na osobistą niejako własność duchową, żywy do niego stosunek emocjonalny, wytworzenie się wobec niego trwałej czy długotrwałej wrażliwości estetycznej, poddanie się — mniej lub więcej uświadomione, mniej lub więcej trwałe — płynącym zeń wskazaniom i sugestiom ideowo-filozoficznym. A dalej: jego zakorzenienie w literackiej, historycznej i kulturowej tradycji i także jego ciążenie na współczesności i na przyszłości narodowej sztuki, kultury, historii [...]”²¹⁹

— stwierdza, przywołując przy tym słowa Zofii Szmydtowej:

Przekład, wchodząc do tej literatury, w której języku się ukształtował, podlega tym samym prawom, co utwory rodzime. Jak one okazuje się bądź nietrwały, niewytrzymujący próby czasu, bądź też na równi z arcydziełami na te próby odporny²²⁰.

²¹⁷ Ibidem, s. 127.

²¹⁸ Ibidem.

²¹⁹ Ibidem, s. 123.

²²⁰ Ibidem, s. 126.

Skwarczyńska odrzuca zarazem kryterium obcości kulturowej jako cechy specyficznej wyłącznie dla przekładu w kontekście sekundarnym, tym samym odróżniającej go od literatury rodzimej. Badaczka stwierdza, że obok wtórności jakiś element oryginalności, a zatem obcości, obecny jest w każdym nowym utworze literackim, także rodzimym. Podobnie jak Ďurišin, odrzuca skrajną formę realizacji badań nad przekładem skupionych na jego formalno-językowej wierności wobec oryginału, której efektem jest „odseparowanie przekładu od reszty świata literatury”²²¹. Nie w pełni jednak zgadza się z takim podejściem do przekładu, jakie w ramach swojej koncepcji komparatystyki proponuje Ďurišin, które sytuuje przekład pomiędzy literaturami narodowymi, na ich styku. Zdaniem Skwarczyńskiej, koncepcja ta w gruncie rzeczy „wrywa” przekład zarówno z literatury wyjściowej, jak i docelowej i lokuje go poza nimi, zgodnie z przyjętą przez komparatystykę ideą literatury światowej. Autorka powołuje się przy tym na stwierdzenie czeskiego teoretyka Karola Horálka, według którego „przekłady stanowią ważny składnik literatur narodowych”, w obrębie których „z punktu widzenia funkcji społeczno-kulturowej podział na twórczość oryginalną i tłumaczoną jest mało ważny”²²². Sugerując „stonowanie” kryterium wierności wobec oryginału w badaniach nad przekładem, proponuje zwrócić uwagę na inne problemy, które powinno się uwzględniać w tych badaniach:

- powinno się badać przyczyny, które sprawiły, że na danym etapie rozwoju literatury został do niej włączony dany przekład;
- ustalać okoliczności związane z tym, czy chodzi o pierwszy przekład – jeśli tak, to czy poprzedziła go znajomość oryginału wśród elity intelektualnej, szczególnie zaś wśród twórców, a jeśli tak, to jaka była jego recepcja; w tym ujęciu istotne jest też badanie relacji pomiędzy danym przekładem a związanymi z jego obecnością w kulturze docelowej efektami, zaistniałymi dzięki niemu w tejże literaturze;
- w przypadku przekładu w serii jawi się konieczność badania serii – czy, a jeśli tak, to w jaki sposób kolejny przekład odnosi się do wcześniejszego przekładu (przekładów)²²³.

Jako korzyść z takiego sprofilowania badań nad przekładem podaje właściwe ocenienie i docenienie roli przekładu w kręgu docelowej kultury narodowej, a tym samym wzrost rangi tłumaczenia

²²¹ Ibidem, s. 132.

²²² Ibidem, s. 133.

²²³ Zob. ibidem, s. 136–137.

jako „szczególnie trudnej i wielostronnie odpowiedzialnej działalności twórczej”²²⁴. Jeśli bowiem

przekład ma skutecznie służyć świadomości międzynarodowej i kulturze międzynarodowej, musi przede wszystkim służyć [...] żywotności danej kultury narodowej, dynamizując ją, pogłębiając i twórczo poszerzając, nie zaś tylko powiększając mechanicznie zasób lektury dostępnej językowo szerszym kręgom danej społeczności narodowej, aby je co najwyżej nęcić — przelotnie i powierzchownie — nowinkarstwem czy „egzotyką” obcego narodowej glebie utworu²²⁵.

Autorka uważa przekład za jeden z wykładników, a zarazem jedno z narzędzi budowania ogólnoludzkiej wspólnoty kulturowej i zbliżania kultur, stwierdza jednak, że

świadomości i kultury międzynarodowej nie widzimy jako rezultatu zniwelowania czy choćby przygłuszenia świadomości i kultury narodowej. Wręcz przeciwnie: swoistość, wyrazistość, mocna konsolidacja kultur narodowych [...] są najbardziej płodną glebą dla świadomości międzynarodowej i warunkiem kształtowania się na ich gruncie współczynników kultury międzynarodowej²²⁶.

Podobnie sposób funkcjonowania przekładu przedstawia Itamar Even-Zohar w ramach swojej polisystemowej koncepcji literatury, w miejsce zależności językowych podkreślając wagę uwarunkowań kulturowych. Even-Zohar postrzega literaturę, zarówno w perspektywie diachronicznej, jak i synchronicznej, jako **polisystem**, w którym „spotykają się” z sobą i w ramach danej literatury narodowej (kultury narodowej) tworzą „kanonizowany repertuar” teksty powstałe w różnym czasie, a zatem napisane w sytuacji obowiązywania różnych konwencji i estetyk, czyli w różnych wariantach tej samej kultury narodowej. W ten „system systemów” włączają się też teksty o obcej proveniencji, powstałe w innych kulturach narodowych, oczywiście w formie przekładów, które jednak w badaniach postrzegane są w najlepszym wypadku jako indywidualne, niepowiązane z sobą artefakty. Even-Zohar natomiast uważa, że przekłady w ramach polisystemu danej literatury tworzą również swoisty system utworów skorelowanych z sobą pod względem wyboru tekstów źródłowych przez tę literaturę

²²⁴ Ibidem, s. 132.

²²⁵ Ibidem.

²²⁶ Ibidem, s. 122.

i kulturę docelową oraz pod względem ich wykorzystania w relacji z innymi kosystemami kultury docelowej. Stwierdzając, że przekład jest nie tylko integralnym systemem każdego polisystemu literatury, teoretyk zwraca zarazem uwagę na pozycję, jaką zajmuje przekład w tymże polisystemie, oraz na związki, jakie łączą go z „ogólnym repertuarem danej kultury”²²⁷. Badacz wskazuje tu na dwie skrajne możliwości: „[...] literatura tłumaczona może zajmować w obrębie polisystemu pozycję centralną lub peryferyjną”²²⁸, przy czym pozycja ta może ulec zmianie, ponieważ zarówno sam polisystem podlega przeobrażeniom, jak i relacje polisystemu z literaturami współtworzącymi system literatury tłumaczonej są zmienne w czasie. Literatura, która w danym momencie zajmowała pozycję centralną, na następnym etapie kształtowania się polisystemu może zostać przesunięta na peryferie. Literatura tłumaczona, która zajmuje w polisystemie pozycję centralną, „bierze czynny udział w kształtowaniu jądra owego polisystemu”²²⁹. W takiej sytuacji zacierają się podziały na twórczość „oryginalną” i „przekładową”. Przekład staje się sposobem na wprowadzenie do literatury przyjmującej cech (zasad i elementów), które wcześniej w niej nie istniały, odpowiadając tym samym niejako na zapotrzebowanie po stronie polisystemu odbiorczego. Sytuacja w danym polisystemie determinuje również wybór tekstów do tłumaczenia, które muszą mieć w sobie potencjał innowacyjny²³⁰. Zdaniem Evena-Zohara, zasadę tę można zaobserwować w trzech podstawowych przypadkach: — kiedy polisystem jest „młody” i kiedy trwa proces jego powstawania; — kiedy chodzi o literaturę „słabą”, w dużej grupie literatur „peryferyjną” (badacz zwraca uwagę, że z perspektywy zachodniej często tak właśnie postrzega się literatury mniejszych narodów, co wobec jawnej niesprawiedliwości takiego podejścia ustala niejako „z góry” relacje hierarchiczne pomiędzy literaturami, na przykład europejskimi)²³¹;

²²⁷ I. EVEN-ZOHAR: *Miejsce literatury tłumaczonej w polisystemie literackim*. Tłum. M. HEYDEL. W: *Współczesne teorie przekładu...*, s. 197–198.

²²⁸ Ibidem, s. 201.

²²⁹ Ibidem, s. 198.

²³⁰ Ibidem, s. 198–199.

²³¹ Zob. ibidem, s. 200. Jak potwierdzają wyniki badań, prowadzonych pod auspicjami UNESCO i instytucji Unii Europejskiej, udział przekładów literackich w ogólnej liczbie książek wydawanych w poszczególnych językach jest różny dla różnych rynków wydawniczych. Niektóre literatury narodowe są tłumaczone i wydawane w znacznie większych nakładach niż inne. W ramach Unii Europejskiej dane pokazują wyraźny wzrost liczby opublikowanych tłumaczeń literackich. Według danych UNESCO, Index Translationum, który wskazuje liczbę opubliko-

- kiedy literatura danego polisystemu znajduje się w punkcie zwrotnym, w momencie kryzysu lub kiedy „tworzy się w niej pewnego rodzaju próżnia literacka”²³².

W swoich spostrzeżeniach badacz idzie jeszcze dalej, wskazując, iż w zależności od miejsca, jakie przekład (jako całość) zajmuje w danym polisystemie, kształtują się też strategie translatorskie: im bardziej w centrum, tym przekład „wierniejszy” wobec estetyki i poetyki oryginału, bo jego zadaniem jest wnieść nową wartość do literatury docelowej, im natomiast dalej od centrum, tym tłumaczenie jest mniej wierne wobec oryginału, za to uwzględnia wzory obecne w literaturze docelowej, bo to utwór przetłumaczony ma się „odnaleźć” w nowym kontekście. W rezultacie „nie tylko społeczno-literacki status przekładu uzależniony jest od pozycji, jaką zajmuje on w polisystemie, ale także sama praktyka przekładowa jest w dużym stopniu podporządkowana tej pozycji”²³³.

Idąc za tą myślą, można stwierdzić, że w im większym stopniu dana kultura otwiera się na Innego, tym bardziej centralną pozycję w polisystemie jej literatury zajmuje przekład i tym bardziej inklinuje on w stronę wierności wobec oryginału, uwzględniając to, co konstytuuje inność.

Koncepcję Evena-Zohara rozwija Gideon Toury, który również jest zwolennikiem rozpatrywania przekładu jako faktu kultury docelo-

wanych książek przetłumaczonych (w danym kraju) w ciągu roku, w 1979 roku wyniósł łącznie 48 132 książki tłumaczone w całej Europie. W 2004 roku liczba ta wzrosła do 73 791 książek. Jeśli chodzi o główne języki, to według danych UNESCO w latach 1979–2006 najczęściej tłumaczono z trzech języków: angielskiego, francuskiego i niemieckiego. Przekłady z tych języków stanowiły 78,14% wszystkich tłumaczeń. Następnymi pięć języków w tym samym okresie to włoski, hiszpański, szwedzki, holenderski oraz rosyjski. Obecnie, według danych z 2008 roku, dominują przekłady z języka angielskiego, który zdecydowanie wyprzedził niemiecki i francuski, podczas gdy liczba tłumaczeń z języka rosyjskiego ponownie zmalała (z 6,03% do 2,85% ogólnej liczby tłumaczeń). Przekłady z języków Europy Środkowej (polski, czeski, słowacki, węgierski, słoweński, rumuński, bułgarski) oscylują na poziomie łącznie około 2% wśród wszystkich tłumaczeń opublikowanych. Najbardziej niepokojący jest fakt bardzo niskiej — w porównaniu z okresem sprzed 1989 roku o około połowę niższej — liczby tłumaczeń z języków środkowo-europejskich wydawanych w krajach Europy Środkowo-Wschodniej. Wymiana kulturalna w tym zakresie jest pomiędzy owymi państwami bardzo ograniczona. Por. *Diversity 2008. An Overview and Analysis of Translation Statistics across Europe: Facts, Trends, Patterns*. Presented at the „On Translation” conference Buch Wien 08, 21 November 2008. By R. WISCHENBART with research by J. JURSZYK and S. MURIALE. www.wischenbart.com/upload/Diversity%20Report_2008_final.pdf [dostęp: 20.11.2013].

²³² I. EVEN-ZOHAR: *Miejsce literatury tłumaczonej w polisystemie literackim...*, s. 199.

²³³ Ibidem, s. 203.

wej, gdyż, jak twierdzi, „pozycja (i funkcja) danego tekstu [...] są determinowane przede wszystkim przez uwarunkowania tej kultury, w której on aktualnie funkcjonuje”²³⁴. Ze względu na odmienność tych warunków przekład „nie może nigdy zajmować w systemie tej samej pozycji, co tekst oryginalny, należałby bowiem wtedy do dwóch kultur równocześnie: nie jest to możliwe nawet w sytuacji, gdy oba są fizycznie umieszczone tuż obok siebie”²³⁵. Zdaniem badacza, to system docelowy determinuje przekład, decydując o wyborze „tekstu źródłowego”, przy czym nie rozstrzygają tu immanentne właściwości tegoż tekstu, ale to, że „wpisuje się» w problemy nowego, potencjalnego systemu docelowego”²³⁶.

Przekład w kulturze docelowej uniezależnia się od kontekstu wyjściowego, choć nie odrywa się całkowicie od oryginału — tekstu źródłowego. Mimo że sam Toury ucieka od definiowania przekładu, stwierdzając, że można mówić jedynie o tekstach uznawanych za przekład, gdyż to, co uznaje się za „translacyjne”, jest zmienne w zależności od kultury, miejsca i czasu²³⁷, podkreśla jednak, iż każde wewnątrz kulturowe rozumienie przekładu zawiera „tradycyjnie obowiązujący” wymóg zachowania przynajmniej niektórych właściwości tekstu źródłowego w niezmienionej postaci. Zatem choć przekład istnieje w kulturze docelowej, nie przestaje być przekładem, gdyż zachowuje pewną inność, odmienną, odstępstwo od normy obowiązującej w kulturze docelowej, stanowiąc swoisty gatunek literacki w danej kulturze²³⁸. Tłumaczenie jest „spotkaniem, jeśli nie konfrontacją, różnych rodzajów norm”²³⁹, czyli uwarunkowań natury społeczno-kulturowej, typowych dla danej społeczności, kultury czy momentu historycznego.

²³⁴ G. TOURY: *Pojęcie „domniemanego przekładu”. Zaproszenie do nowej dyskusji*. Tłum. J. FAST. W: *Komparatystyka literacka a przekład*. Red. P. FAST i K. ŻEMŁA. Katowice 2000, s. 22.

²³⁵ Ibidem, s. 23.

²³⁶ Ibidem.

²³⁷ Zob. ibidem, s. 28.

²³⁸ Zob. ibidem, s. 25. Podobne podejście do przekładu w kręgu polskiej translatologii prezentuje Edward Balcerzan, stwierdzając, że mimo iż przekład jest „normalnym” dziełem literackim, to jednak w kręgu literatury przyjmującej istnieje inaczej niż utwory rodzime, które „od razu” zostały napisane w danym języku, podczas gdy przekład jest „literaturą z literatury”. Na tej podstawie badacz podjął próbę sformułowania poetyki przekładu artystycznego. Zob. E. BALCERZAN: *Poetyka przekładu artystycznego*. W: IDEM: *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*. Katowice 1998, s. 17–18.

²³⁹ G. TOURY: *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv 1980, s. 55. Fragment cytowany w tłum. U. DĄBSKIEJ-PROKOP za: *Mała encyklopedia przekładoznawstwa...*, s. 147.

go. To normy determinują przekład, decyzje, jakie podejmuje tłumacz w procesie tłumaczenia, są podrzędne przede wszystkim wobec nich, a nie wyłącznie wobec dwóch systemów językowych. Toury zaproponował klasyfikację norm, wyróżniając:

- normy inicjalne (*initial norms*), które decydują o wyborze tekstu do tłumaczenia i mają wpływ na wstępny wybór strategii tłumaczeniowej ze względu na normy w kulturze i tekście źródłowym oraz w kulturze docelowej, przy czym uwzględnienie przez tłumacza norm wyjściowych decyduje o adekwatności przekładu (wobec oryginału), norm docelowych zaś — o jego akceptowalności w kulturze docelowej;
- normy wstępne (*preliminary norms*), które charakteryzują społeczno-kulturowe podejście do tłumaczenia w ogóle (pod względem wyboru typu tekstów źródłowych, konkretnych tekstów źródłowych, konkretnych autorów, języka źródłowego itp.) oraz akceptowalności lub nietolerowania w danym społeczeństwie przekładu zapośredniczonego, „z drugiej ręki”, czyli opartego na tekście w języku trzecim, a nie na tekście w języku źródłowym;
- normy operacyjne (*operational norm*), które sterują decyzjami, jakie tłumacz podejmuje w rzeczywistym akcie tłumaczenia; normy te dzielą się na normy matrycowe (*matricial norms*), związane z zakresem przekazania materiału tekstu źródłowego w tekście docelowym, zmian w jego segmentacji, skali zaniechań i opuszczeń, oraz normy tekstowo-językowe (*textual-linguistic norms*), które dotyczą sposobu przekazania konkretnego materiału tekstowo-językowego oryginału w tekście docelowym²⁴⁰.

Choć normy w istotny sposób „rządzą” przekładem, to pewne sprzeniewierzenie się im mieści się w zakresie pojęcia przekładu. „Nie jest niczym nadzwyczajnym, że pewien stopień odstępstwa od normy jest postrzegany nie tylko jako *wytłumaczalny*, czy nawet *akceptowalny*, ale w istocie bywa także *preferowany* względem całkowitej normalności” — pisze Toury²⁴¹. Takie odchylenia nazywa dewiacjami w stosunku do normalności i sugeruje, iż w pewnym sensie chronią one czytelnika przed błędną interpretacją przekładu, to znaczy sprawiają, że jest on postrzegany jako przekład właśnie, a dewiacja stanowi po prostu przejaw obcości, a nie celowy zabieg znaczący²⁴².

Dostrzegając znaczenie norm dla przebiegu procesu tłumaczenia oraz jego efektu końcowego, czyli tekstu przekładu, a także dla real-

²⁴⁰ Zob. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Ed. by M. BAKER. London—New York 2007, s. 163—164.

²⁴¹ G. TOURY: *Pojęcie „domniemanego przekładu”...*, s. 24. Podkr. — Autor.

²⁴² Zob. *ibidem*, s. 25.

nego miejsca tego tekstu w kulturze docelowej, badacz podkreśla, że w badaniach translatologicznych istotna jest także pozycja, jaką przekład „w założeniach miał zajmować w chwili powstania”, choć ten aspekt może być określony jedynie hipotetycznie²⁴³. Stwierdzenie badacza nie jest niczym innym niż wskazaniem intencji komunikacyjnej, która — choć na ogół niewerbalizowana, zatem pozostawiona w sferze mniej lub bardziej uzasadnionego domysłu — nie pozostaje bez wpływu na miejsce przekładu w kulturze docelowej oraz w komunikacji między kulturami. Z kolei kategorie norm w pewnym zakresie można uznać za odpowiednik kompetencji translatorskich przy założeniu, że działania tłumacza mają być działaniami świadomymi, a zatem opartymi na znajomości owych norm, a nie wyłącznie na intuicyjnym im podporządkowaniu w procesie tłumaczenia, aczkolwiek nie wyklucza to ostatecznie włączenia tekstu przekładu w kulturę docelową. Całkowite podporządkowanie tekstu przekładu normom kultury docelowej, jeśli w ogóle jest możliwe, nie zapewni jednak aktywnego włączenia się przekładu w tę kulturę. Jak bowiem pisze Toury:

Prawdopodobieństwo spowodowania w systemie docelowym zmian wykraczających poza zwykłą inkorporację nowego tekstu zasadza się na fakcie, że przekłady [...] odbiegają od wzorców sankcjonowanych przez ową kulturę. [...] Dzieje się tak mimo tradycyjnie obowiązującego wymogu zachowania przynajmniej niektórych właściwości tekstu źródłowego w niezmienionej postaci, który, jak się wydaje, jest obecny w każdym wewnątrz kulturowym rozumieniu przekładu. [...] przekłady często różnią się od tekstów, które nimi nie są²⁴⁴.

Badacz w tym właśnie upatruje istoty i sensu przekładu:

[...] działania translatorskie i ich rezultaty nie tylko mogą, ale — z definicji — powodują zmiany w kulturze *docelowej*. Ostatecznie, kultury odwołują się do przekładania jako podstawowego sposobu wypełniania luk, gdziekolwiek i kiedykolwiek by się one pojawiły. Odbywa się to albo poprzez proste wypełnienie luki, albo (bardzo często) w wyniku dokonanych porównań, tj. biorąc pod uwagę istnienie określonego faktu w innej kulturze — pewnej „nie-luki”, do której kultura-odbiorca ma powody się odwoływać i którą może próbować wykorzystać na własnym gruncie (choć zaznaczmy: do porównania nie jest potrzebny przekład, wystarczy komparatystyczne badanie: opis, interpretacja). Wtedy, z semiotycznego

²⁴³ Ibidem, s. 27.

²⁴⁴ Ibidem, s. 24.

punktu widzenia, proces przekładu jest *inicjowany* przez kulturę docelową. Innymi słowy, punktem wyjścia jest zawsze pewien *niedobór* w kulturze docelowej, mimo że czasem — na przykład w sytuacji „kolonialnej” — rzekoma luka może faktycznie być wskazana przez jakiegoś gubernatora, który utrzymuje, że „on wie lepiej”, jak tę lukę wypełnić²⁴⁵.

Idąc za myślą badacza, można powiedzieć, że dla miejsca przekładu w dialogu kultur istotna jest przede wszystkim jego wartość dla odbiorcy docelowego czy szerzej — dla kultury i literatury docelowej.

Wartość przekładu

Kategoria wartości jest kolejną w tej pracy, która opiera się zdefiniowaniu²⁴⁶. Kwestia to tym bardziej skomplikowana, że poruszamy się zarówno w domenie komunikacji i dialogu, jak i kultury, sztuki oraz literatury. W teorii komunikacji rozróżnia się wartość jako przedmiot komunikacji (wartości komunikowane) oraz wartość komunikacji jako takiej, przy czym podkreśla się, że wartościowanie jako czynność poprzedza sam akt komunikacji i go uzasadnia²⁴⁷. Z kolei w kulturze, gdzie „wartości stanowią logiczną strukturę [...], swoisty szkielet”²⁴⁸,

²⁴⁵ Ibidem, s. 23–24. Podkr. — Autor. Tomasz Bilczewski za Edwinem Gentzlerem czyni Toury’emu zarzut z tego, że swoje rozważania oparł na wzajemnie wykluczających się przesłankach, mianowicie iż przekład jest możliwy tam, gdzie istnieje kulturowa różnica, ale zarazem założył, że musi też istnieć kulturowe uniwersum, które przekład wykorzysta dla swojego istnienia. Zob. T. BILCZEWSKI: *Komparatystyka i interpretacja. Nowoczesne badania porównawcze wobec translatologii*. Kraków 2010, s. 167. Wydaje się, że trudno czynić zarzut z czegoś, co wyraża pewien paradoks przekładu, o który już od dawna toczy się spór między zwolennikami koncepcji Chomsky’ego a wyznawcami hipotezy Sapira—Whorfa, sprowadzający się do pytania: przekład jest czy nie jest możliwy?. Gdyby nie różnica, nie byłoby potrzeby przekładu, ale musi też istnieć (i istnieje, czego dowodzą choćby badania Anny Wierzbickiej) podobieństwo, bo inaczej przekład faktycznie byłby niemożliwy. Spór zresztą ma czysto akademicki charakter: przekład jako zjawisko jest starszy niż owe polemiki teoretyków.

²⁴⁶ Por. omówienie różnych definicji wartości w M. FILIPIAK: *Socjologia kultury...*, s. 124–129.

²⁴⁷ Zob. R. WIŚNIEWSKI: *Bełkot aksjologiczny w komunikacji międzyludzkiej*. W: *Co się dzieje z wartościami? Próba diagnozy*. Red. E. OKOŃSKA, K. STACHEWICZ. Poznań 2009, s. 162–163.

²⁴⁸ Ibidem, s. 162.

wyróżnia się wartości poznawcze, moralne, emocjonalne, prestiżowe, przyjemnościowe, materialne i społeczne²⁴⁹. Każda kultura dysponuje własnym systemem wartości. W związku z tym wartość każdego powstałego w niej utworu kształtuje się w ramach tego systemu i na jego podstawie. Przypomnijmy: Skwarczyńska określała tę wartość jako kulturowo-narodową. Nie inaczej jest z przekładem, którego wartość zależy zarówno od kultury docelowej i obowiązującego w niej systemu wartości, jak i od związanych z tym systemem oczekiwań odbiorcy oraz od jego umiejętności (możliwości) odczytania przekładu, czyli od jego kompetencji odbiorczych. Wartość przekładu zależy także od tego, co on sam jako utwór ma do zaoferowania kulturze docelowej, przy czym sam translat powstaje przecież (powinien powstawać) na podstawie uprzedniego, dokonanego z perspektywy kultury docelowej, wartościowania oryginału. Zatem zarówno tłumaczenie (tłumacz), jak i sam oryginał mają wpływ na wartość przekładu. Kultura docelowa dostrzega w tekście, który jest jej przyswajany, jakąś wartość, przy czym wartość ta nie musi, choć może, pokrywać się z wartością oryginału w kulturze wyjściowej, zależy bowiem od wielu czynników, które po obu stronach mogą mieć różną wagę dla oceny wartości tegoż oryginału, a następnie jego przekładu. Dlatego często to, co jest wysoko cenione w literaturze wyjściowej (obojętne, czy jako arcydzieło w oczach czytelników znawców, czy jako hit w ocenie czytelników laików), nie zyskuje takiego samego statusu w kulturze docelowej mimo znakomitej pracy tłumacza. Z tego powodu nie należy oczekiwać, że odbiór przekładu po stronie publiczności docelowej będzie taki sam, jak odbiór oryginału w kręgu kultury rodzimej. Jeśli w ogóle można mówić o wierności przekładu wobec oryginału, to właśnie pod względem wartości: przekład powinien zachować tę wartość oryginału, która z perspektywy kultury docelowej zdecydowała o jego powstaniu, i tej wartości powinien być wierny, gdyż to ona decyduje o jego aktywności w systemie kultury i literatury docelowej.

Popovič wyróżnia trzy obszary wartości przekładu:

- Wartość rozwojową przekładu, związaną z diachronicznym aspektem przekładu, która oznacza „systémové zaradenie prekladu vo vývine literatúry. Pod systémovým zaradením treba rozumieť vzťahy prekladu k originálu, k pôvodným dielam domáceho literárneho radu a k iným prekladom toho istého diela. Systémové vzťahy prekladu v diachronickej projekcii tvoria vývinovú hodnotu prekladu” („miejsce przekładu w systemie rozwoju literatury. Trzeba to rozumieć jako stosunek przekładu do oryginału, do oryginalnych

²⁴⁹ Zob. M. FILIPIAK: *Socjologia kultury...*, s. 127–178.

dział literatury rodzimej i do innych tłumaczeń tego samego dzieła. Systemowe stosunki przekładu w perspektywie diachronicznej tworzą wartość rozwojową przekładu”).

- Wartość wyrazową przekładu, czyli „súhrn výrazových kvalít textu v preklade. Výrazová hodnota prekladu sa dá identifikovať vzhľadom na originál na podklade systémového usporiadania výrazových vlastností vo výrazovej sústave a ich realizácie v texte prekladu. Výrazová hodnota textu určuje štýl prekladu ako organizovaný súbor invariantných a variantných prvkov” („zbiór jakości wyrazu tekstu przekładu. Wartość wyrazową przekładu można identyfikować ze względu na oryginał na podstawie systemowego porządku wyrazowych właściwości w zestawie środków wyrazu i ich realizacji w tekście przekładu. Wartość wyrazowa tekstu określa styl przekładu jako zorganizowany zbiór elementów inwariantowych i wariantowych”).
- Aktualną wartość przekładu, która tworzy aksjologię (krytycznoliteracką) przekładu, a jest to „teória hodnotových kritérií vytyčovaných literárnou kritikou vo vzťahu k prekladateľovi. Na postulovaní hodnôt sa zúčastňuje literárna kritika svojim pragmatickým aspektom. Ide tu vlastne o napätie medzi kritickými ideovo-estetickými postulátmi a estetickým očakávaním príjemcov. Axiológia prekladu je sformulovaná aktuálna hodnota textu prekladu. Spravidla sa realizujú v praxi tri základné postupy prekladateľskej kritiky: 1. Kritika prekladu vzhľadom na jeho čitateľské kvality, 2. Porovnanie prekladu s originálom z hľadiska realizácie ideovo-estetických hodnôt pôvodiny v preloženom texte, 3. Ideovo-estetický význam preloženého diela vo vývinovom kontexte prijímajúcej literatúry” („teoria kryteriów wartości wyznaczanych przez krytykę literacką w stosunku do tłumacza. Krytyka literacka w swoim wymiarze pragmatycznym bierze udział w postulowaniu wartości. Chodzi tu właściwie o napięcie między ideowo-estetycznymi postulatami krytyki i estetycznymi oczekiwaniami odbiorców. Aksjologia przekładu jest sformułowaną aktualną wartością tekstu przekładu. Z reguły realizowane są w praktyce trzy podstawowe sposoby krytyki przekładu: 1. Krytyka przekładu ze względu na jego jakości czytelnicze, 2. Porównanie przekładu z oryginałem pod względem realizacji wartości ideowo-estetycznych oryginału w tekście przekładu, 3. Ideowo-estetyczne znaczenie przetłumaczonego utworu w kontekście rozwoju literatury przyjmującej”)²⁵⁰.

²⁵⁰ A. Popovič: *Teória umeleckého prekladu...*, s. 245–247. Tłum. — L.S.

Z perspektywy dialogu kultur spośród wartości wskazanych przez słowackiego teoretyka szczególnie istotne są wartość rozwojowa oraz wartość aktualna, rozumiana jednak nie jako konstrukt teoretyczny, lecz jako wartość rzeczywista, istniejąca tu i teraz w perspektywie odbiorczej zarówno czytelnika specjalisty, jak i laika, a jedynie wyrażona w wypowiedziach krytyki, bo — jak już wcześniej powiedziano — potwierdzające ją wypowiedzi laików należą do rzadkości. Poziom wartości przekładu w opinii każdego z kręgów odbiorczych może być odmienny, nie ma to jednak znaczenia. Wartość rozwojowa i wartość aktualna opierają się na tych samych, a przynajmniej zbliżonych parametrach: odbioru czytelniczego oraz umiejscowienia przekładu w kontekście kultury i w polisystemie literatury docelowej. Obie wartości należy traktować jako wzajemnie się uzupełniające. Wartość aktualna może mieć mniejsze lub większe znaczenie dla wartości rozwojowej, choć poziom ich obu może być diametralnie różny, w zależności od wielu czynników: stanu rozwoju literatury i kultury odbiorczej, oczekiwań i postawy odbiorcy docelowego, relacji między kulturą i literaturą wyjściową oraz docelową w danym czasie. Jeśli wartość aktualna nie jest tylko wartością doraźną, to przekład może podlegać aktualizacji historycznej, tak jak utwory rodzimej proweniencji i wszystkie inne dzieła w ramach danego polisystemu literatury. Przekład powinien prowadzić do aktualizacji utworu oryginału w kontekście kultury docelowej przez wyinterpretowanie tych jego wartości, które zachowują ważność dla odbiorcy docelowego²⁵¹. Tak rozumiany przekład jest wehikułem wartości pomiędzy kulturą wyjściową a docelową, przy czym to ta druga decyduje o tym, co jest ową wartością godną przeniesienia. Wraz ze zmianą odbiorcy towarzyszącą przeniesieniu do innego polisystemu literackiego może się okazać, że utwór zawiera wartości, których kultura wyjściowa zupełnie w nim nie dostrzegała. W nowym kontekście kulturowym utworowi mogą też być przypisywane nowe wartości, wynikające z zapotrzebowania kultury, możliwości interpretacyjnych i potrzeb czytelnika docelowego²⁵². Tekst przekładu, który podlega aktualizacji historycznej i który kreuje wartości w obrębie kultury docelowej, zostaje w ramach tej kultury tekstem udomowionym. Udomowienie jednak rozumiane jest tu inaczej, niż sugeruje Lawrence Venuti, czyli nie jako strategia przekładu, polegająca na eliminowaniu obcości nieakceptowalnej lub niezrozumiałej dla odbiorcy sekundarnego oraz wykraczającej poza możliwości poddania skutecznemu prze-

²⁵¹ Zob. S. SIEKIERSKI: *Czytanie Polaków w XX wieku...*, s. 8.

²⁵² Zob. *ibidem*, s. 9. Autor definiuje pojęcie aktualizacji jako „dopisywanie do istniejącego dzieła coraz to nowych wartości lub innych wartości”, czyli „wpisywanie w dzieło nowych odbiorców wirtualnych”. *Ibidem*.

tłumaczeniu ekwiwalentnemu, lecz jako niezależne od owej strategii zakotwiczenie przekładu w polisystemie literatury i w kulturze docelowej. Udomowienie powoduje, że przekład przestaje być w kulturze docelowej postrzegany jako tekst obcy nawet przez czytelników specjalistów. Będąc tekstem należącym do danej kultury, przekład sam może inspirować, a nawet kreować nowe zjawiska. W wyniku zabiegów przekładowych, ewentualnych przekształceń translatorycznych oraz kulturowej kreolizacji mogą powstać na przykład nowe środki wyrazu artystycznego lub też jakieś zjawiska hybrydowe, nieobecne ani w kulturze oryginału, ani — do chwili powstania przekładu — w kulturze docelowej. Jeśli uwzględnić przy tym przytaczaną wcześniej konstatację Toury'ego, że impulsem do powstania przekładu jest niedobór w kulturze przyjmującej, to okazuje się, że cechą istotną dla wartości przekładu, rozumianego jako produkt — efekt procesu translacji, stanowi jego innowacyjność. Warunkiem zaś innowacyjności jest — także już wspomniane — odstępstwo od normalności. Problem tkwi w tym, jak bardzo radykalne może być owo naruszenie norm. Małgorzata Gaszyńska-Magiera przestrzega:

Czytelnik przekładu bowiem funkcjonuje w środowisku „normalności” pojmowanej inaczej niż w kulturze wyjściowej. Jeśli tłumacz nie weźmie tego pod uwagę, może okazać się, że produkt jego pracy zostanie odrzucony przez odbiorców jako tekst łamiący reguły owej „normalności”, wykraczający poza granice tego, co akceptowalne²⁵³.

Zatem mimo iż innowacyjność jest istotnym czynnikiem wpływającym na wartość przekładu, nie zawsze musi przekładać się na wysoką jej ocenę przez czytelnika docelowego. „Dla wartości przekładu decydujące znaczenie ma poziom i charakter satysfakcji czytelniczej”²⁵⁴.

Oczywiście, każdy tłumacz zakłada, iż efekt jego pracy zyska wysoką wartość w kulturze docelowej. Ocena wartości przekładu będzie więc zależała również od zgodności osiągniętego efektu komunikacyjnego z efektem zakładanym (co — raz jeszcze powtórzmy — nie oznacza zgodności efektu komunikacyjnego przekładu w kulturze docelowej z efektem komunikacyjnym oryginału w kulturze wyjściowej).

²⁵³ M. GASZYŃSKA-MAGIERA: *Przekład literacki w perspektywie komunikacji międzykulturowej...*, s. 57.

²⁵⁴ S. SIEKIERSKI: *Czytanie Polaków w XX wieku...*, s. 9. Trzeba tu jednak wspomnieć również o wartości translatu z perspektywy samej sztuki przekładu. Sam przekład artystyczny jako taki również może kreować wartości, wnosząc nowe rozwiązania w sferę praktyki przekładu. Ten rodzaj wartości możemy określić jako wartość metatranslatoryczną.

Jeśli stopień tej zgodności jest duży, to możemy założyć wysoką ogólną wartość przekładu, jeśli zaś rzeczywisty efekt komunikacyjny różni się z efektem zakładanym, spada również wartość przekładu. Czas może pozytywnie zweryfikować tę ocenę, na ogół jednak znikoma wartość „tu i teraz” sprawia, że przekład popada w zapomnienie, w związku z czym nie ma praktycznie żadnej szansy na to, by powrócić jako pośrednik międzykulturowy.

Dialog kultur, obojętnie, czy przyjmuje formę sporu, czy też stanowi wymianę informacji, wiodącą do wspólnego stanowiska, wiąże się z wymianą wartości. Tą wartością jest nie tylko sama informacja, ale też idące w ślad za nią refleksja i inspiracja. Dzięki temu dialog kultur postrzega się dziś jako wartość samą w sobie. Samo dzieło artystyczne także jest wartością. Przekład, który staje się osobnym utworem literackim, również jako taki stanowi samodzielną wartość, choć by mówić o wymianie wartości jako jednym z warunków i efektów dialogicznej relacji między kulturami, nie wystarczy poprzestać na tym aspekcie przekładu jako utworu. Uznanie, że już sam fakt istnienia przekładu oznacza wymianę wartości i co za tym idzie — dialog kultur, często nie znajduje potwierdzenia w rzeczywistości. Skrajną pod tym względem sytuacją jest podporządkowanie przekładu działalności kolonizacyjnej. Jak pisze Tokarz: „Przekład nie uczestniczy w dialogu międzykulturowym tylko w jednym przypadku, gdy pełni funkcję kolonizacyjną”²⁵⁵. Jeśli dominującą funkcją przekładu staje się funkcja kolonizacyjna, to z perspektywy dialogu kultur jest on po prostu dysfunkcyjny, zamiast wymiany wartości następują wyparcie i zamiana wartości kultury przyjmującej na narzucane wartości kultury wyjściowej — z perspektywy odbiorczej wartości pozorne. Każdy przekład, również przekład literacki, może służyć podporządkowaniu kultury przyjmującej kulturze wyjściowej. Elżbieta Tabakowska ostrzega: „[...] tłumacz może stać się też narzędziem w procesie kulturowego imperializmu”²⁵⁶. Jak pokazują badania nad tłumaczeniami literatury angielskiej na inne języki²⁵⁷, przypadki takiego wykorzystania pracy tłumacza w historii nie są rzadkością. Tendencje kolonizacyjne przekładu dochodzą do

²⁵⁵ B. TOKARZ: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu...*, s. 238.

²⁵⁶ E. TABAKOWSKA: *Bariery kulturowe są zbudowane z gramatyki...*, s. 32.

²⁵⁷ Przede wszystkim prace G.Ch. SPIVAK: *Krytyka postkolonialnego rozumu. W stronę zanikającej współczesności*. Tłum. J. MARGAŃSKI. W: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*. Red. A. BURZYŃSKA, M.P. MARKOWSKI. Kraków 2007, s. 650–673; G.Ch. SPIVAK: *Polityka przekładu*. Tłum. D. KOŁODZIEJCZYK. W: *Współczesne teorie przekładu. Antologia...*, s. 403–427. W polskich badaniach T. RACHWAŁ: *Tłumacz porwany. (O przekładzie w dyskursie kolonialnym)*. W: *Obyczajowość a przekład*. Red. P. FAST. Katowice 1996, s. 17–26.

głosu zawsze wtedy, gdy kulturę przyjmującą traktuje się jako stojącą niżej pod względem rozwoju niż kultura wyjściowa. Wykorzystywanie przekładu w celu narzucenia własnych poglądów, zasad czy idei lub jakiegokolwiek innego typu podporządkowania sobie odbiorcy przez nadawcę nie realizuje zasady dialogicznej. Dialog może być wymianą wartości, jeżeli kultura przyjmująca będzie nimi zainteresowana. Nie może być i nie jest narzucaniem wartości jednej kultury kulturze drugiej.

Funkcja kolonizacyjna realizuje się nie tylko za pośrednictwem przekładu jako produktu, ale także w samym procesie przekładu. Osiągnięcie relacji dialogicznej zależy od postawy nadawcy, którego w procesie tłumaczenia reprezentuje tłumacz. Skrajna egzotyzacja w przekładzie, z jaką mamy do czynienia, gdy honorowane są wyłącznie obce wzorce bez względu na to, czy kultura docelowa dysponuje ich ekwiwalentami, czy nie, może być przejawem kolonizacyjnych dążeń tłumaczenia i takiejże postawy tłumacza. „To do niego [tłumacza — L.S.] ostatecznie należy wybór między strategią dialogu a strategią imperializmu. On też ponosi odpowiedzialność za skutki decyzji, która bywa niełatwa; argumenty »za« i »przeciw« też rzadko bywają jednoznaczne”²⁵⁸. „Kolonizacyjna rola obcej kultury w przekładzie wynika z bezkrytycznego przyjęcia obcych wzorów, czyli z braku zrozumienia tego, co obce, i tego, co rodzime”²⁵⁹. Istotną rolę odgrywają tu zatem kompetencje tłumacza i jego świadomość pozycji pośrednika w kontakcie międzykulturowym.

Tendencje kolonizacyjne mogą mieć też inną przyczynę: kultura wyjściowa może zostać zdominowana przez przyjmującą również niejako „na własne życzenie” wtedy, gdy w kulturze wyjściowej kultura przyjmująca traktowana jest jako bogatsza, lepiej rozwinięta, jako autorytet dostarczający modeli i wzorców rozwojowych.

Niezależnie od przyczyn, kolonizacja w związku z przekładem jest zjawiskiem negatywnym. Magda Heydel pisze:

Skoro przekład to obarczone ryzykiem spotkanie z obcością, z innym, to tłumacz nie powinien dążyć do uzyskania efektu naturalności tekstu przełożonego. Przeciwnie. Etyczny wymiar pracy tłumacza wyraża się w szacunku dla obcego głosu oryginału, którego nie można po prostu przepisać na własny język i własne kategorie²⁶⁰.

²⁵⁸ E. TABAKOWSKA: *Bariery kulturowe są zbudowane z gramatyki...*, s. 33.

²⁵⁹ B. TOKARZ: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu...*, s. 238.

²⁶⁰ M. HEYDEL: *Kultura — interwencja — dialog. Tendencje w nowszych studiach nad przekładem*. „Fragile — Pismo Kulturalne”. www.fragile.net.pl/home/przeklad-nr-3-21-2013 [dostęp: 15.10.2014].

Podobnie wypowiada się Bożena Tokarz:

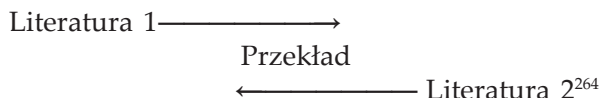
[...] do obowiązku tłumacza należy szacunek dla odmienności, bo w przeciwnym wypadku kultura obca ulega kolonizacji przez kulturę rodzimą przekładu²⁶¹

— dodając:

Wydaje się, że kolonizacja kultury wyjściowej dokonuje się częściej w przekładach w zakresie języków bliskopokrewnych²⁶².

Przekład zatem może być jedynie dokumentem kontaktów międzykulturowych, a przecież nie każdy kontakt jest dialogiem. O dialogu można mówić wtedy, gdy komunikacja jest dwukierunkowa, co niekoniecznie musi oznaczać symetrię²⁶³. Nie chodzi przy tym o porównywalną liczbę tekstów przetłumaczonych po obu stronach, ale o siłę (wartość) ich oddziaływania, pozycję w systemie docelowym i o relację międzykulturową, stosunek kultury do kultury. Sytuacja idealna zachodzi wtedy, gdy relacja ta jest równorzędna, partnerska. Nie ma mowy o dialogu, jeśli jedna kultura wobec drugiej zawsze pozostaje peryferyjna.

Popovič formułuje biliteracki model przekładu, wskazując schematycznie kierunki wzajemnego oddziaływania:



Zgodnie z tą koncepcją każda, zwłaszcza „dojrzała” literatura sama z siebie chce być komunikowana, otwiera się na komunikację międzykulturową.

Literatúra komunikuje nielen v rámci vlastného priestoru, ale aj medziliterárne. [...] Literatúra sa „otvára”, chce byť komunikovaná. V istých literárnych situáciách domáca literatúra pociťuje potrebu organizovať komunikáciu prekladov. [...] Potreba medziliterár-

²⁶¹ B. TOKARZ: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu...*, s. 239.

²⁶² B. TOKARZ: *Przekład w dialogu międzykulturowym...*, s. 14.

²⁶³ Na temat symetrii i asymetrii w relacjach międzykulturowych realizowanych za pośrednictwem przekładu zob. B. SUWARA: *Asymetria polsko-slovenských vzťahov. V: Slovensko-poľské jazykové a literárne vzťahy*. Red. J. Hvišč. Bratislava 1997, s. 95–102.

²⁶⁴ Zob. A. POPOVIČ: *Teória umeleckého prekladu...*, s. 29.

nej komunikacie je príznakom každej vyspelej literatúry, ktorá je schopná vlastnej „reprodukcii“. [...] Ide tu o recepciu, v ktorej je prekladová literatúra subjektom i objektom literárnych kontaktov.

Literatura komunikuje nie tylko w ramach własnej przestrzeni rodzimej, ale też w relacji międzyliterackiej. [...] Literatura „otwiera się”, chce być komunikowana. W określonych sytuacjach literackich literatura rodzima odczuwa potrzebę organizowania komunikacji przekładów. [...] Potrzeba komunikacji międzyliterackiej jest cechą każdej dojrzałej literatury, która zdolna jest do własnej „reprodukcji”. [...] Chodzi tu o recepcję, w której literatura przekładowa jest podmiotem i przedmiotem kontaktów literackich²⁶⁵.

Pisarstwo, jak podkreśla Siekierski, jest ze swej natury dialogiczne, taki bowiem charakter ma relacja autor — czytelnik; autor chce w niej być inspiratorem, demiurgiem dialogu²⁶⁶. Jednakże „Samo dzieło nie odpowiada na pytanie, jaki typ dialogu zdoła lub zechce nawiązać z nim odbiorca, jakie wnioski dla siebie i otoczenia zechce wysnuć lub jakiego typu doznania będą towarzyszyć czytaniu”²⁶⁷. Udział utworu literackiego w dialogu kultur można zatem postrzegać przez pryzmat jego recepcji. Jeśli utwór, zastąpiony przekładem czy też reprezentowany przez przekład — choć ten, by móc reprezentować oryginał w kontekście polisystemu docelowego, musi stać się w nim tekstem autonomicznym — potraktować jako wypowiedź jednej kultury adresowaną do drugiej, to recepcję można potraktować jako odpowiedź kultury docelowej²⁶⁸. Brak recepcji, brak śladów odbioru (czytania)

²⁶⁵ Ibidem, s. 27–28. Tłum. — L.S.

²⁶⁶ Zob. S. SIEKIEŃSKI: *Czytanie Polaków w XX wieku...*, s. 10.

²⁶⁷ Ibidem, s. 11.

²⁶⁸ M. BACHTIN: *Słowo w poezji i słowo w powieści*. Tłum. W. GRAJEWSKI. W: *Teorie literatury XX wieku...*, s. 176. Recepcją tradycyjnie zajmuje się przede wszystkim komparatystyka literacka, dzieląc dziś ten zakres zainteresowań z przekładoznawstwem. Przez wiele lat obie gałęzie pozostawały w stosunku do siebie w obojętności czy nawet w opozycji. Komparatystyka odrzucała badania przekładoznawcze, przekładoznawcy zaś zarzucali komparatystom niedocenywanie roli przekładu. Jak się wydaje, problem był skutkiem nieporozumienia: faktycznie przekładoznawstwo, skoncentrowane wyłącznie na badaniu relacji: przekład — oryginał i tłumacz — nadawca prymarny, skupiało się w efekcie na jednej kulturze — wyjściowej. Natomiast komparatystyka, traktująca przekład jako oryginał, również skupiała się wyłącznie na jednym kręgu kulturowym — docelowym. W przekładoznawstwie zmiana opcji nastąpiła w latach osiemdziesiątych XX wieku, określa się ją jako zwrot kulturowy. O zmianie w komparatystycznym postrzeganiu przekładu i o koncepcji dialogowości w dzisiejszych badaniach komparatystycznych zob. A. HEJMEJ: *Dialogowość i komparatystyka*. W: *Dramatyczność i dialogowość w kulturze*. Red. A. KRAJEWSKA, D. ULICKA, P. DOBROWOLSKI. Poznań 2010, s. 294–304.

pozwała przypuszczać, że „wypowiedź” kultury prymarnej nie dotarła do kultury docelowej, wartość reprezentującego oryginał przekładu pozostaje nieznana albo może nawet jest zerowa. Brak dowodów recepcji stawia pod znakiem zapytania funkcjonalność przekładu jako źródła wiedzy o wartościach obecnych w innej kulturze oraz jako ich wehikułu, co jest — przypomnijmy — jednym z warunków i efektów relacji dialogicznej. Czytelnicza, odbiorcza obojętność wobec przekładu sprawia, że po stronie kultury docelowej nie można doszukiwać się przejawów jakichś ewentualnych przewartościowań czy pogłębienia samowiedzy i autopoznania wobec zetknięcia z Innym. Brak śladów czytania — czy to bezpośrednich (recenzje, cytaty, streszczenia lub inne podobne świadectwa lektury), czy pośrednich (wszelkie formy naśladownictwa, stylizacji, niebezpośrednich nawiązań itp.) — pozostawia wypowiedź kultury wyjściowej bez odpowiedzi ze strony kultury odbiorczej. Przekład może brać udział w dialogu kultur tylko pod warunkiem, że ma swoich realnych odbiorców. Przekład nieczytany pozostaje martwy i nie pełni żadnej funkcji po stronie odbiorczej. Dla strony odbiorczej takiego przekładu praktycznie nie ma. Brak śladów reakcji odbiorczej można postrzegać jako przejaw obojętności adresata wobec translatu i kultury wyjściowej. Taka postawa stanowi jedną z przeszkód w dialogu kultur i ostatecznie go uniemożliwia. Przekład pozostaje jedynie dowodem spotkania kultur, nie gwarantuje wymiany wartości, nie można określić jego wartości dla kultury docelowej, nie jest też wehikułem wymiany informacji i wartości pomiędzy kulturami, nie bierze udziału w dialogu między nimi.

Ideą dialogu jest dwukierunkowość przekładu, choć rozumiana tu inaczej niż w ujęciu Popoviča. Jeśli dialog oznacza interakcję dwustronną, to i efektem przekładu powinna być reakcja po obu stronach sytuacji dialogicznej, refleksyjność w obu kulturach i literaturach, zarówno odbiorczej, jak i nadawczej. W ramach dialogicznej koncepcji przekładu powinno się uwzględnić dwie perspektywy oceny jego wartości: nie tylko perspektywę odbiorczą, ale też perspektywę nadawczą. Toury stwierdza: „Nie znaczy to [oderwanie przekładu od oryginału — L.S.], że przekład, który jest niezależny od kultury źródłowej, nigdy nie będzie miał na nią wpływu ani — jak to czasem bywa — na sam tekst źródłowy”²⁶⁹.

Każdy przekład samozwrotnie oddziałuje również na literaturę i kulturę wyjściową. Oddziaływanie to można określić jako funkcję wartościującą przekładu. Przekład może pełnić funkcję miernika wartości dzieła oraz jego autora w literaturze i kulturze rodzimej.

²⁶⁹ G. TOURY: *Pojęcie „domniemanego przekładu” ...*, s. 23.

Im częściej i na więcej języków dzieło jest tłumaczone, tym zdaje się wybitniejsze i tym bardziej rośnie ranga jego autora wśród „swoich”. Tę funkcję w stosunku do literatury wyjściowej przekład może pełnić niezależnie od tego, jak jest przyjmowany po stronie odbiorczej, czy, a jeśli tak, to jak jest tam czytany oraz czy ma jakąkolwiek wartość w kulturze docelowej, czy nie. Nierzadko można mówić o wartościowaniu pozornym: nawet jeśli translat po stronie docelowej, nie będąc czytany, nie osiąga w kontekście odbiorczym żadnej wartości, lecz swoją wartość zachowuje jedynie dla strony nadawcy i jako taki nie gwarantuje wymiany wartości, to oryginał będący podstawą przekładu, a tym samym tłumaczony autor, i tak może budować sobie markę, „nazwisko” w obrębie swojej wyjściowej kultury.

Ten aspekt przekładu także można uznać za swoisty przejaw jego udziału w dialogu kultur, który ma być przecież oddziaływaniem dwustronnym, mimo że może to być oddziaływanie oparte na fałszywych przesłankach. Może jednak okazać się istotny, gdyż podniesienie dzięki przekładowi wartości utworu i twórczości autora po stronie literatury wyjściowej nie pozostaje bez wpływu na rozwój tamtejszego procesu historycznoliterackiego, kształtowanie opinii tamtejszych znawców, a w konsekwencji także tendencji rozwojowych (taki autor staje się wzorem do naśladowania) czy gustów czytelniczych: autor, który „sprawdził się” na zewnątrz, siłą rzeczy wydaje się wart zainteresowania w kręgu rodzimym. Z jednej strony takie docenienie przekładu można uznać za pozytywny dowód otwarcia na Innego, które okazuje się istotnym czynnikiem samookreślenia. Z drugiej strony może być sygnałem, że dana literatura i kultura źródłowa sytuują się podrzędnie w stosunku do kultury i literatury docelowej. W przekładzie zwykle przejawia się to przewidywaniem zbyt doniosłego efektu komunikacyjnego i przecenianiem zakładanej wartości translatu po stronie przyjmującej, której ów w rzeczywistości nie osiąga. Jeśli sytuacja ta się powtarza, może niekorzystnie oddziaływać na rozwój literatury i kultury wyjściowej, ograniczając ich samodzielność oraz przekształcając je w subliteraturę oraz subkulturę literatury i kultury docelowej. Tym samym funkcja wartościująca przekładu może wiązać się z funkcją kolonizacyjną, przybierając formę samokolonizacji, dobrowolnego podporządkowania się kultury wyjściowej kulturze docelowej. W takiej sytuacji nie sposób mówić o komunikacji dwukierunkowej, relacji równorzędności pomiędzy kulturami ani o dialogu kultur.

Przekład można rozpatrywać jako proces i jako produkt, przy czym to produkt jest przedmiotem i podmiotem w dialogu kultur, bo właśnie przekładowi jako produktowi można przypisać wartość, od której zależy jego dialogiczna aktywność. Wartość przekładu jest powiązana

z jego jakością: im lepszy przekład, tym skuteczniejsza komunikacja, zatem tym większe szanse na aktywny udział przekładu jako produktu w dialogu kultur. Jednak jak zauważa George Steiner, „import” oryginału nie zawsze bywa udany²⁷⁰. Warto uzupełnić, że i „eksport” oryginału nie zawsze przynosi zakładane efekty. Komparatysta Dionýz Durišin przyczyny sytuuje w wyborze utworu do tłumaczenia lub w samym procesie przekładu:

Nie sú však zriedkavé príklady, keď preklad či už vďaka výberu, alebo spôsobom realizácie sa prejavuje v kontexte prijímajúcej literatúry ako jav vývinovo-neadekvátny, nezodpovedajúci smerovaniu životaschopných tendencií prijímajúcej literatúry, alebo ako jav vývinovo-anachronický.

Nie są rzadkością przykłady, gdy przekład, czy to dzięki wyborowi, czy przez sposób realizacji, przejawia się w kontekście literatury przyjmującej jako zjawisko nieadekwatne pod względem rozwoju, nieodpowiadające kierunkowi zdolnych do życia tendencji literatury przyjmującej, lub jako zjawisko anachroniczne²⁷¹.

Z kolei translatolog Steiner wskazuje przyczyny zewnętrzne, skupiając uwagę na przekładzie jako produkcie i pisząc o sytuacjach niedojrzałości lub chaosu po stronie odbioru sekundarnego²⁷². Z pewnością odpowiedzialność za owe importowo-eksportowe niepowodzenia nie zawsze powinna spadać na tłumacza. O tym bowiem, czy przekład włączy się w dialog kultur, mogą rozstrzygać czynniki kontekstowe, zwłaszcza zaś relacja pomiędzy kulturą prymarną a docelową. Jednym z istotnych czynników może też być **bliskość kultur**.

²⁷⁰ Zob. G. STEINER: *Po wieży Babel*. Tłum. O. i W. KUBIŃSCY. Kraków 2000, s. 408.

²⁷¹ D. ĎURIŠIN: *Teória literárnej komparatistiky...*, s. 146. Por. także ibidem, s. 180. Tłum. — L.S.

²⁷² Zob. G. STEINER: *Po wieży Babel...*, s. 408 i nast.

Rozdział trzeci

Polsko-słowacki dialog kultur

Kultury bliskie

Bliskość kultur można rozumieć dosłownie — jako przestrzenne ich usytuowanie na mapie świata, oraz w znaczeniu przenośnym — jako relację między nimi, determinowane różnymi czynnikami poczucie więzi lub nawet pokrewieństwa i przejawiające się w różnych aspektach podobieństwo. O dialogu kultur mówi się w odniesieniu do co najmniej dwóch kultur i dwóch tworzących je zbiorowości lub społeczności, najczęściej dwóch społeczności etnicznych czy dwóch narodów. Zgodnie z definicją naród to

trwała grupa pochodzeniowa, która w wielkiej mierze „przechowuje” doświadczenia przodków, odwołuje się do nich i jest przez nie ograniczana. Tym samym dziedzictwo etniczne decyduje o charakterze współczesności narodowej²⁷³.

Kultura narodowa zaś to

szeroki i złożony układ (syndrom) sposobów działania, norm, wartości i symboli, wierzeń, wiedzy i dzieł symbolicznych, który przez jakąś zbiorowość społeczną uważany jest za własny, jej w szczególności przysługujący, wyrosły z jej tradycji i historycznych doświadczeń oraz obowiązujący w jej obrębie. [...] Kultury narodowe trzeba przede wszystkim odróżnić od innych typów kulturowych całości, np. od kultury wspólnej pewnym zbiorowościom wyznaniowym, zawodowym lub uczestnikom ruchów artystycznych. Złożoność kultury narodowej polega na tym, że składają się na nią normy,

²⁷³ W.J. BURSZA: *Różnorodność i tożsamość. Antropologia jako kulturowa refleksyjność*. Poznań 2004, s. 147.

nawyki, przekonania i dzieła z różnych dziedzin, a nie tylko z zakresu jednego systemu kultury (np. języka, religii, nauki, sztuki)²⁷⁴.

Współcześnie świat postrzegany jest jako podzielony na narody²⁷⁵. Od najwcześniejszej starożytności — pisze Burszta —

ludzie zajmowali się handlem, dyplomacją i wojną jako reprezentanci konkretnych narodów. Narody są wszechobecne i nieśmiertelne, mają odrębne cechy i swoistego „ducha”, który przechowuje się mimo historycznych zdarzeń i nakładania się kolejnych warstw etnicznych²⁷⁶.

Kultura narodowa jako taka nie jest jednolitym systemem, są w jej ramach warianty obyczajów, dialektów, interpretacji dzieł itd. I choć zespół treści kultury narodowej odznacza się pewną trwałością, nie jest wszakże niezmienny. Zmienność kultur oraz pozostawanie ich w stanie nieustannego rozwoju i przekształcania się sprawiają, że również dystans między dwiema kulturami nie jest *constans*, lecz uwarunkowany wieloma czynnikami — zmienia się w czasie. Jak wskazuje się w badaniach prowadzonych nad odmiennością kultur narodowych, determinuje ją rozwój cywilizacyjny. Odmienne drogi rozwoju sprawiły, iż między narodami powstały różnice kulturowe, widoczne w różnych aspektach życia społecznego. Burszta konstatuje:

O odmienności kultur dowiadujemy się z przekazów historycznych, poznając różne mitologie i tradycje, ale przekonujemy się o niej także naocznie. Wystarczy przekroczyć granice naszego *orbis interior*, aby być zmuszonym do stwierdzenia oczywistego faktu, że „inni” myślą i zachowują się inaczej, że ich pomysł na życie nie przystaje do naszego²⁷⁷.

Odmienność kulturowa, a także kategorie jej przeciwne: podobieństwa kultur aż po zacieranie się pomiędzy nimi granic, czy to w procesie dyfuzji, czy konwergencji i globalizacji, interesują dziś antropologów, etnologów, socjologów. Podobieństwo lub odmienność kultur określa się na podstawie wielu złożonych czynników,

²⁷⁴ A. KŁOSKOWSKA: *Kultura narodowa*. W: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku...*, s. 51.

²⁷⁵ Zob. G. HOFSTEDE, G.J. HOFSTEDE: *Kultury i organizacje...*, s. 26–32.

²⁷⁶ W.J. BURSZTA: *Różnorodność i tożsamość...*, s. 148.

²⁷⁷ W.J. BURSZTA: *Antropologia kultury...*, s. 48.

powstało wiele typologii i klasyfikacji. Znane są klasyfikacje socjologiczne Floriana Znanieckiego i Davida Riesmana, podkreślające odmienności w zakresie charakteru narodowego i społecznego²⁷⁸. Są klasyfikacje, opracowane na podstawie badań o podłożu czysto ekonomicznym, w ramach których podzielono kultury na wschodnie i zachodnie, w zależności od wielu czynników istotnych dla tej sfery egzystencji człowieka²⁷⁹. Powstały również typologie, których podstawą jest sposób podejmowania działania (kultury aktywne linearnie, multiaktywne i reaktywne)²⁸⁰. Zdaniem Edwarda Halla, czynnikami różnicującymi kultury są relacje pomiędzy jednostką a grupą, stosunek jednostki do zwyczajów panujących w danej grupie, zakres indywidualizmu w działaniu²⁸¹. Według koncepcji Geerta Hofstede, jądro kultury stanowią najbardziej trwałe jej elementy – wartości, a otaczają je bardziej podatne na zmiany „warstwy” praktyki: rytuały, do których zaliczane są też sposoby użycia języka, bohaterowie i symbole, natomiast różnice kulturowe objawiają się wielorako²⁸², a wyznaczają je: postawa (stosunek) wobec władzy, koncepcja relacji między jednostką a społeczeństwem, koncepcja męskości i kobiecości, sposób radzenia sobie z niepewnością²⁸³. W koncepcji Fonsa Trompenaarsa z kolei czynnikami różnicującymi kultury są: w sferze stosunków międzyludzkich uniwersalizm lub partykularyzm, indywidualizm bądź kolektywizm, neutralność lub emocjonalność w okazywaniu uczuć, wycinkowe lub całościowe widzenie świata oraz orientacja na osiągnięcia lub orientacja na opisanie w zdobywaniu pozycji²⁸⁴. Również komunikację uznaje się za kryterium określające podobieństwo bądź różnicę między kulturami oraz poziom bliskości bądź dystansu między nimi. W tym zakresie klasyczna stała się już typologia kultur, zaproponowana przez Edwarda Halla, który wyróżnił dwa ich typy: kultury wysoko- i niskokontekstowe. W kulturach wysokiego kontekstu komunikaty przekazywane są w sposób całościowy, dla ich odczytania istotna jest zarówno ich forma zwerbalizowana, jak i niewerbalna oraz kontekst sytuacyjny

²⁷⁸ Zob. J. MIKUŁOWSKI POMORSKI: *Jak narody...*, s. 261–271.

²⁷⁹ Zob. ibidem, s. 282–285.

²⁸⁰ Autorem typologii jest angielski teoretyk komunikacji międzykulturowej Richard D. LEWIS, jego koncepcję omawia J. MIKUŁOWSKI POMORSKI: *Komunikacja międzykulturowa...*, s. 120–122.

²⁸¹ Zob. E.T. HALL: *Poza kulturą...*, s. 155–164.

²⁸² Zob. G. HOFSTEDE, G.J. HOFSTEDE: *Kultury i organizacje...*, s. 20.

²⁸³ Zob. ibidem, s. 35–36.

²⁸⁴ Zob. F. TROMPENAARS, C. HAMPDEN-TURNER: *Siedem wymiarów kultury...*, s. 45 i nast.

i kulturowy, natomiast w kulturach niskiego kontekstu dominujący jest element werbalny, pozostałe są znacznie mniej ważne i słabiej obecne, a typowym sposobem formułowania komunikatów jest mówienie wprost²⁸⁵. Kultury tego samego kontekstu można uznać pod tym względem za podobne do siebie i za sobie bliskie. Istotnym czynnikiem różnicowania kultur są także style komunikacji, wśród których według koncepcji Jean-Claude'a Usuniera wyróżnić można:

- linię angielską, którą cechuje linearność, skoncentrowanie na temacie, bezpośredniość, brak dygresji i monochroniczność, w tym samym czasie dyskutuje się tylko o jednej sprawie;
- linię romańską, która pozwala na dygresje, ale wtręty włączone są w linię dowodzenia, ta zaś jest polichroniczna, poddaje się dyskusji kilka spraw w tym samym czasie;
- linię germańską, która akceptuje dygresje funkcjonalne i niefunkcjonalne, nawet całe części mogą być dygresją;
- linię orientalną, prezentującą podejście pośrednie, dążenie do przedmiotu okrężną drogą, bez obecności zdecydowanego „tak” lub „nie”,

oraz najbardziej nas tu interesująca

- linię słowiańską, dla której typowe są raczej długie dygresje, pozornie nieistotne dla przedmiotu, lecz często będące ukrytą strategią negocjatora²⁸⁶.

Na podstawie tych podziałów badacze starają się określić poziom podobieństwa między kulturami narodów całego świata, geograficznie nawet najbardziej odległych. W powszechnym odczuciu społecznym, ale też w opinii niektórych naukowców, kultury geograficznie bliskie wykazują większe wzajemne podobieństwo niż kultury bardziej oddalone przestrzennie. „Bliskość terytorialna oznacza także podobieństwo kulturowe, obejmujące język, obyczaje, styl życia i gospodarowania, wzory organizacji politycznej” — pisze Tadeusz Paleczny²⁸⁷. Zagadnienie bliskości kultur jest istotne dla komunikacji międzykulturowej i dialogu kultur, wychodzi się bowiem z założenia, że im kultury są do siebie bardziej podobne i im są sobie bliższe, tym łatwiej osiągnąć sukces w komunikacji pomiędzy nimi i tym łatwiej nawiązać im dialog. Urszula Kusio stwierdza:

²⁸⁵ Zob. E.T. HALL: *Poza kulturą...*, s. 47—48, 108—119, 129—130; M. SZOPSKI: *Komunikowanie międzykulturowe*. Warszawa 2005, s. 90—91.

²⁸⁶ Zob. J. MIKUŁOWSKI POMORSKI: *Jak narody...*, s. 231. Autor korzysta z książki J.C. USUNIER: *Marketing across Cultures*. London 1996, klasyfikacji nie opatruje jednak przypisem.

²⁸⁷ T. PALECZNY: *Interpersonalne stosunki międzykulturowe*. Kraków 2007, s. 41.

W procesie międzykulturowego komunikowania się dostrzegalna jest tendencja, zgodnie z którą proces uznaje się za tym bardziej efektywny, im bardziej homogeniczne są kody kulturowe, do których się odwołuje. Skuteczność międzykulturowego komunikowania się warunkują podobieństwa, a najlepiej identyczność kulturowa wchodzących w relacje podmiotów. Podobnie rzecz ma się z dialogiem międzykulturowym, który byłby tym bardziej udany, im bardziej spójne byłyby kultury ich nosicieli, im mniej różnic i sprzeczności zakłócałoby tworzenie przestrzeni dialogicznej²⁸⁸.

Należy zatem przyjąć, że jednym z czynników pozytywnie warunkujących osiągnięcie dialogu w komunikacji jest bliskość kultur właściwych interlokutorom.

W antropologii jednak już od dawna odrzuca się opieranie twierdzenia o bliskości kultur wyłącznie na bliskości geograficznej. Ruth Benedict już w latach trzydziestych ubiegłego wieku pisała, że bliskość geograficzna nie musi automatycznie oznaczać bliskości kulturowej²⁸⁹. Bliskość kulturowa rozumiana jako podobieństwo i wspólna przeszłość nie musi też oznaczać dobrych wzajemnych relacji między cechującymi się nimi kulturami. Benedict badała kultury Ameryki Północnej. Współcześnie dla kultur europejskich argumentów dostarcza między innymi Rudolf von Thadden, stwierdzając, że choć dla Hiszpanii, Francji i Włoch geograficznymi sąsiadami są kraje Afryki Północnej, to pod względem historyczno-kulturowym są to obszary o odmiennej kulturze, jako że kraje europejskie należą do świata chrześcijańskiego, podczas gdy narody Afryki Północnej kulturowo należą do muzułmańskiego świata arabskiego. Bułgaria i Grecja zaś, choć mają wspólne granice z Turcją, przez wieki żyły z nią w nienawiści²⁹⁰.

Dla kultur narodów europejskich wspólną podstawę rozwoju stanowią tradycje starożytnej Grecji i Rzymu oraz chrześcijaństwo. W związku z tym uważa się, że wszystkie kultury europejskie są sobie bliskie. O tym, że w obrębie uznawanych za bliskie narodów Europy występują istotne różnice, świadczą szczegółowe wyniki badań ankietowych, po opracowaniu opublikowane w formie tabel przez Geerta

²⁸⁸ U. KUSIO: *Dialog w komunikacji...*, s. 226–227.

²⁸⁹ Zob. R. BENEDICT: *Wzory kultury*. Tłum. J. PROKOPIUK. Warszawa 1999, s. 77 i nast.

²⁹⁰ Zob. R. VON THADDEN: *Złudzenie bliskości? Europejskie sąsiedztwo przyszłości*. Tłum. M. KOSZUTSKA. „Goethe-Institut. Reportagen Bilder Gespräche”. Oktober 2010. <http://www.goethe.de/ins/pl/lp/kul/dup/unt/gre/pl6694400.htm> [dostęp: 25.10.2011].

Hofstede. Hofstede miał możliwość przeanalizowania danych dotyczących różnych wartości społeczno-kulturowych, zebranych w ponad pięćdziesięciu krajach świata. Pierwotnie, w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku badania te dotyczyły różnic między narodowymi systemami wartości i były prowadzone wśród pracowników IBM w celu usprawnienia systemu zarządzania międzynarodową korporacją. Na potrzeby badań opracowany został specjalny kwestionariusz, przygotowany przez zespół badaczy z kilku krajów. Początkowo ankietowaniem objęto przedstawicieli dziesięciu krajów. W latach następnych z ankiet IBM — oryginalnych albo ich wariantów — korzystano w badaniach prowadzonych również w innych międzynarodowych firmach: bankach, liniach lotniczych, korporacjach²⁹¹. Na podstawie zebranych danych, a także wyników badań prowadzonych jeszcze w latach pięćdziesiątych przez Alexa Inkelesa i Daniela Levinsona²⁹² oraz w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych przez Michaela Harrisa Bonda, wyodrębnione zostały wymiary kultury:

- dystans władzy, czyli — najogólniej rzecz ujmując — obowiązujący w danej społeczności stosunek do wszelkiej zwierzchności,
- kolektywizm i indywidualizm, czyli postrzeganie relacji między dobrem społecznym a dobrem jednostki,
- kobiecość i męskość, wyznaczane na podstawie miejsca i roli płci w danej społeczności,
- unikanie niepewności, czyli dominująca w danej społeczności postawa w sytuacjach nowych czy niepewnych,
- orientacja długo- i krótkoterminowa, czyli stosunek do rozwijania cnót przynoszących korzyści w przyszłości (na przykład upór, oszczędność).

Wymiary te, wyznaczone na podstawie wieloaspektowych badań, obejmujących szerokie spektrum czynników, szczegółowo opisanych przez Hofstede, określają relacje i postawy społeczne w ramach instytucji lub organizacji (przy czym „instytucja” oznacza podstawową strukturę społeczną, taką jak rodzina, szkoła czy społeczność lokalna, „organizacje” zaś to miejsca pracy), a także relacje obywatel — państwo, uwarunkowania religijne i ideologiczne, motywacje zachowań społecznych w ramach grupy oraz w stosunku do innych²⁹³.

Hofstede w tabelach uszeregował kultury narodowe w ramach poszczególnych wymiarów, przy czym uwzględnił dane zgromadzone na podstawie badań pierwotnych oraz dane replikatywne i wtórne.

²⁹¹ Zob. G. HOFSTEDE, G.J. HOFSTEDE: *Kultury i organizacje...*, s. 36—43.

²⁹² Zob. ibidem, s. 35—36, 41.

²⁹³ Zob. ibidem, s. 59.

W tabelach hierarchicznie od najwyższej zestawiał wartości wskaźników poszczególnych wymiarów kultury:

- dla 74 krajów (i regionów: na przykład łącznie traktowane kraje arabskie czy kraje Afryki Wschodniej) pod względem dystansu władzy, indywidualizmu, męskości, unikania niepewności,
- dla 39 krajów i regionów pod względem orientacji długoterminowej²⁹⁴.

Z krajów słowiańskich obok Polski w zestawieniach – nie wszystkich – znalazły się dane dotyczące Rosji, Serbii, Słowenii, Chorwacji, Bułgarii, a także Czech i najbardziej nas interesującej Słowacji. Wartości określone w tabelach Hofstede'a pokazuje zestawienie:

Kraj	Wartości wskaźników wymiaru kultury w tabelach Hofstede'a				
	Dystans władzy	Kolektywizm i indywidualizm	Kobiecość i męskość	Unikanie niepewności	Orientacja długo- i krót- koterminowa
Bułgaria	70	30	40	85	—
Chorwacja	73	33	40	80	—
Czechy	57	58	57	74	13
Polska	68	60	64	93	32
Rosja	93	39	36	95	—
Serbia	86	27	43	92	—
Słowenia	71	25	19	88	—
Słowacja	104	52	110	51	38

Jak widać, wartości poszczególnych wskaźników dla poszczególnych krajów słowiańskich, w tym dla Polski i Słowacji, są odmienne, niekiedy w znacznym stopniu. Według danych uzyskanych przez

²⁹⁴ Ibidem, s. 57, 91, 134, 182, 223. Podobne zestawienia znajdziemy również w tabelach opublikowanych przez F. TROMPENAARSA i Ch. HAMPDEN-TURNERA: *Siedem wymiarów kultury...*, brak w nich jednak niektórych krajów obecnej Europy: są Czechy, ale brak Słowacji, jest Serbia, ale brak Chorwacji, Słowenii, Macedonii, jest Rosja, ale nie ma Ukrainy, Litwy, Łotwy, Estonii, Gruzji itd. Można to wytłumaczyć faktem, że badania prowadzone były jeszcze przed rozpadem Czechosłowacji, Jugosławii i Związku Radzieckiego, zatem Słowacy być może utożsamiani są w nich z Czechami, Serbowie mają status reprezentantów wszystkich narodów wchodzących w skład Jugosławii, a Rosjanie – narodów w Związku Radzieckim. Warto zaznaczyć, że w zestawieniach nie zawsze wyszczególniane są też wszystkie narodowe kultury skandynawskie. Wydaje się, że *casus* „Europa wielu narodów” sprawia poważną trudność w tym kręgu badań, odzwierciedla się być może również ograniczona wiedza badaczy, przeważnie proveniencji zachodniej o wschodniej i środkowej części Europy, jako skutek niegdysiejszej żelaznej kurtyny.

Hofstede, pod względem niektórych wymiarów obie kultury wykazują więcej podobieństw z kulturami Dalekiego Wschodu niż ze sobą. I tak:

- pod względem dystansu władzy wskaźniki dla Słowacji są takie same, jak dla Malezji, a wskaźniki dla Polski – jak dla Francji i Hongkongu;
- jeśli chodzi o indywidualność, to Słowacja lokuje się między Izraelem a Hiszpanią, natomiast Polska dzieli miejsce z Estonią i Luksemburgiem;
- pod względem wskaźnika męskości Słowacja zajmuje zdecydowanie pozycję najwyższą, Polska zaś sytuuje się w środku tabeli wraz z Kolumbią i Filipinami;
- w zakresie unikania niepewności Polacy przyjmują podobne postawy, jak mieszkańcy Belgii francuskiej, a Słowacy – jak mieszkańcy Australii;
- nastawienie na orientację długoterminową stawia Słowaków na równi z Belgami, a Polaków sytuuje między Szwedami a społeczeństwami Niemiec i Australii.

Zestawienia te wyraźnie podważają zasadność tezy o podobieństwie kultur bliskich geograficznie i genetycznie. Słowacki badacz Ján Urbánek w odniesieniu do kultur europejskich zwraca uwagę na istnienie współczesnej formy *Limes Romanus*:

Limes Romanus [bol — L.S.] systém pohraničných opevnení, ktorý chránil Rímsku ríšu pred barbarmi. Na jednej strane civilizácia a kultúra, na druhej strane barbarický chaos. *Limes Romanus* vykreslil Európe jej tvar i tvár. *Limes Romanus* nie je len systém opevnení, ale i pojem, idea. [...] **Limes Romanus, to je kultúrna vzdialenosť a geografická blízkosť**. Keď *limes Romanus* ako systém opevnení zanikol, vôbec neprestala jestvovať hranica medzi kultúrou a kultúrou.

Limes Romanus [był — L.S.] systemem granicznych obwarowań, który chronił Państwo Rzymskie przed barbarzyńcami. Z jednej strony cywilizacja i kultura, z drugiej strony barbarzyński chaos. *Limes Romanus* nakreślił Europie jej twarz i kształt. *Limes Romanus* to nie tylko system obwarowań, ale też pojęcie, idea. [...] **Limes Romanus to kulturowe oddalenie i geograficzna bliskość**. Kiedy *Limes Romanus* jako system obwarowań zaniknął, granica między kulturą a kulturą wcale nie przestała istnieć²⁹⁵.

²⁹⁵ J. URBÁNEK: *Limes Romanus*. „Kultúra, dvojtyždenník závislý od etiky” 2004, č. 4. <http://www.kultura-fb.sk/new/old/archive/4-4-6.htm> [dostęp: 8.10.2012]. Tłum. i podkr. — L.S.

Podobnie kwestionuje się znaczenie sposobu komunikowania się i pokrewieństwa językowego dla faktycznej bliskości kulturowej poszczególnych narodów. Michael Fleischer zwraca uwagę na powszechny w komunikacji intersubiektywnej mechanizm, sprowadzający się do przekonania, że interlokutor — bez względu na język, jakiego używa w rozmowie — odwołuje się do tych samych konstruktów myślowych. Przekonanie to jest złudne, a wspólnota konstruktów to fikcja.

Uczestnicy komunikacji zakładają, że wszyscy inni uczestnicy komunikacji zakładają, po pierwsze, to samo i używają, po drugie, tych samych konstruktów, oraz że my sami oraz owi inni poruszamy się, po trzecie, w [...] wierzonej, założonej, wspólnej intersubiektywności, która w rzeczy samej jest operatywną, ale funkcjonującą fikcją²⁹⁶.

Burszta stwierdza:

Języki zaś nigdy nie są na tyle do siebie podobne, by można je było traktować jako reprezentujące tę samą rzeczywistość²⁹⁷.

Z kolei von Thadden pisze:

Europejskie języki są częstokroć pokrewne, a jeśli nawet nie, to należą do europejskich grup językowych, mających wiele wspólnego ze sobą. Ale czy z tego powodu da się powiedzieć, że istnieje szczególna bliskość pomiędzy Rosjanami i Polakami lub że Francuzi i Hiszpanie są szczególnie blisko ze sobą związani? Językowe podobieństwa co najwyżej pomagają filologom w ich pracy²⁹⁸.

Koncepcję wyznaczania bliskości kulturowej niezależnie od bliskości geograficznej proponuje Andrzej Szpociński, podkreślając, że istota relacji międzykulturowych wiąże się z pozycją, jaką dana kultura zajmuje w kręgu kultury badanej. Według badacza, w zależności od ilościowej i jakościowej obecności elementów kultury innej w kulturze poddanej badaniu pozycja ta może być centralna, pośrednia lub peryferyjna, przy czym pozycja peryferyjna jest granicą, poza którą rozciąga się już sfera kulturowego niebytu²⁹⁹. Szpociński wyróżnia dwa rodzaje kultur bliskich: bliskie w znaczeniu geogra-

²⁹⁶ M. FLEISCHER: *Ogólna teoria komunikacji...*, s. 170.

²⁹⁷ W.J. BURSZTA: *Antropologia kultury...*, s. 67.

²⁹⁸ R. VON THADDEN: *Złudzenie bliskości?*...

²⁹⁹ Zob. A. SZPOCIŃSKI: *Inni wśród swoich. Kultury artystyczne innych narodów w kulturze Polaków*. Warszawa 1999, s. 81–140. Autor przeprowadził badania

ficzno-przestrzennym i bliskie „z wyboru”. Dla kształtowania się kontaktów między kulturami bliskość „z wyboru” ma istotniejsze znaczenie.

Za kultury bliskie „z wyboru” [w kręgu danej kultury — L.S.] uznawane są jedynie niektóre z kategorii kultur centralnych [...] w przekonaniu o ich uniwersalnej ważności³⁰⁰.

O kulturze bliskiej lub odległej możemy mówić, przyjmując za kryterium stopień znajomości i udomowienia kultury obcej wśród przedstawicieli kultury badanej, przy czym dla pary kultur zachodzące między nimi relacje mogą być odmienne z perspektywy każdej z nich; są też zmienne w czasie. Badacz podaje tu przykład pozycji kultury francuskiej w Polsce, która przez wiele wieków (oświecenie, wiek XIX, wiek XX) pozostawała w centrum naszych odniesień do świata kultur innych narodów, była kulturą udomowioną (rola języka francuskiego, Paryż jako druga lub nawet pierwsza stolica kulturalna Polski). Dziś natomiast przestała odgrywać w Polsce tak istotną rolę, jej pozycja przesunęła się w stronę peryferium, a jej miejsce zajmują kultury amerykańska, angielska, może włoska (kulturowa rola Rzymu). Z kolei pozycja kultury polskiej ani w kręgu kultury francuskiej, ani wśród pozostałych wymienionych nigdy nie była tak silna, by zająć pozycję centralną lub bodaj pośrednią³⁰¹.

Spółeczeństwa w różnych okresach historycznych mogą przyjmować odmienną postawę wobec kultur innych i relacje między poszczególnymi kulturami wcale nie muszą się kształtować w sposób niezmienny. Nie tylko granice między narodami nie są określone raz na zawsze, płynne są również relacje między kulturami. O tym, czy dana kultura odczuwana jest jako bliska, decyduje społeczeństwo, które samo dokonuje wyboru, niezależnie od sugestii instytucjonalnych czy obecnych w kulturze oficjalnej. Poczucia bliskości — podobnie jak dialogu — nie da się odgórnie narzucić, choć zapewne można tworzyć instytucjonalne warunki, które mu sprzyjają. Możliwe jest też kształtowanie warunków przeciwnych.

Bliskość kulturowa „z wyboru” nie jest więc uwarunkowana geograficznie. Dlatego też Szpociński sugeruje, by w odniesieniu do kultur bliskich przestrzennie zamiast zbyt jednoznacznego i nie zawsze uprawnionego określenia „kultury bliskie” wprowadzić sformułowa-

obecności innych kultur w polskich podręcznikach szkolnych od lat dwudziestych do końca XX wieku.

³⁰⁰ Ibidem, s. 144.

³⁰¹ Zob. ibidem, s. 140–180.

nie „kultury sąsiedzkie”. Takimi kulturami po 1989 roku stały się kultury polska i litewska, białoruska oraz ukraińska³⁰². Dodajmy: także słowacka. Cezura roku 1989 jest tu nieprzypadkowa, chodzi jednak nie tylko o kwestie polityczne, lecz także o ich skutki dla relacji między kulturą polską a kulturami ościennymi. Z tych niemiecka, czeska i rosyjska były kulturami sąsiedzkimi wobec kultury polskiej już przed tą datą, natomiast wymienione wcześniej kultury naszych sąsiadów po stronie wschodniej, przyjmując Wisłę za linię odniesienia, nie stanowiły w świadomości Polaków kultur odrębnych, a jeśli nawet tak było — to tylko jako kultury grup etnicznych, nie zaś narodów³⁰³. Sytuacja ta uległa zmianie w rzeczywistości dopiero w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia po rozpadzie ZSRR.

Dialog kultur bliskich

Przypomnijmy na wstępie, że dialog kultur to oczekiwany efekt spotkania z inną kulturą, dostarczający wiedzy o niej i pozwalający ją poznać, a zarazem umożliwiający lepsze poznanie kultury własnej. Dzięki dialogowi kultur możemy uświadomić sobie istnienie różnic międzykulturowych, jednak nie po to, by je wyeliminować, lecz by je zrozumieć, zaakceptować i uznać, doceniając ich wartość dla rozwoju kultury własnej. Do dialogu kultur może dojść wtedy, gdy spotykają się reprezentanci kultur odmiennych, którzy prezentują postawę otwartą na kulturę interlokutora i nie okazują wobec niej obojętności. Skuteczna komunikacja i dialog kultur nie zależą wyłącznie od nabytej uprzednio kompetencji komunikacyjnej i wiedzy o Innym, choć mogą być one pomocne. Nie zależą też od poziomu znajomości języka drugiej strony, ale przy całkowitym braku wspólnoty kodu trudno o komunikację skuteczną.

O dialogu kultur mówi się na ogół w odniesieniu do kultur odległych, charakteryzujących się wyraźną odmiennością pod względem obowiązujących wzorów, idei czy systemu wartości. Relacje pomiędzy kulturami odległymi są preferowane w badaniach naukowych, zdecydowanie rzadziej poświęca się uwagę kulturom bliskim. Jeśli chcemy wskazać zależność między dialogiem kultur i ich bliskością, konieczne jest porównanie wyznaczników dialogowości z wyznacznikami, któ-

³⁰² Zob. *ibidem*, s. 146.

³⁰³ Zob. *ibidem*.

re w koncepcji Szpocińskiego określają typ bliskości dwóch różnych kultur. Z porównania wynika, że wyznaczniki bliskości kulturowej „z wyboru” pokrywają się z kryteriami dialogu międzykulturowego, jako że bliskość ta — podobnie jak dialog kultur — opiera się na otwartej postawie wobec drugiej/innej kultury, na fascynacji nią i na uznaniu jej wartości.

Bliskość kultury innych „z wyboru” związana jest z fascynacją ową kulturą, przekonaniem o jej powinowactwie ideologicznym lub z uznaniem dla wartości przez nią kreowanych

— pisze Szpociński³⁰⁴. Odczuwanie kultury innej jako bliskiej oparte na wyborze oznacza jednocześnie zainteresowanie nią i otwartość na jej poznanie. Przedstawiciele danej kultury są gotowi do czynnego udziału w spotkaniu z reprezentantem kultury, którą z wyboru uczynili sobie bliską. Tym samym zachowują wobec niej postawę nieobojętną, a dysponując przynajmniej wstępną wiedzą o niej, gotowi są do pogłębiania owej wiedzy. Otwarcie na inną kulturę jest z perspektywy filozofii dialogu postawą etycznie właściwą i znamionując intencję komunikacyjną, wraz z sytuacją spotkania stanowi podstawowy warunek dialogu międzykulturowego. Fascynacja inną kulturą, stałe pogłębianie wiedzy o niej, a tym samym coraz lepsze rozumienie jej świata i obowiązujących w nim wartości, oparte nie na przymusie, lecz właśnie na wyborze, sprawiają, iż wartości owe nierzadko — jak pokazują wyniki badań Szpocińskiego — są udomowiane, przyswajane przez kulturę wybierającą. Bliskość kultur „z wyboru” realizuje zatem dialog kultur.

Jeśli chodzi o kultury bliskie przestrzennie, to sąsiedztwo stwarza istotnie więcej okazji do sytuacji spotkania międzykulturowego niż w przypadku kultur odległych pod względem geograficznym, często wręcz zmusza do kontaktów wobec konieczności wspólnego rozwiązywania różnego typu problemów dnia codziennego, związanych z zamieszkiwaniem na stykających się terytoriach. Sytuacja spotkania nie jest więc sytuacją wyjątkową, a w świecie współczesnym, kiedy poziom techniki umożliwia pokonywanie barier geograficznych, owych naturalnych granic, dawniej skutecznie uniemożliwiających lub przynajmniej istotnie utrudniających kontakty między sąsiednimi społeczeństwami (na przykład góry, wielkie rzeki), można mówić o spotkaniu jako sytuacji stałej. Bliskość przestrzenna powoduje rów-

³⁰⁴ Ibidem, s. 142.

niez wzrost znaczenia dyfuzji w kontaktach kulturalnych. Zgodnie z definicją „dyfuzja kulturowa” to

proces zmian kulturowych przebiegający w warunkach międzykulturowego kontaktu, polegający na przenikaniu wytworów jednej kultury do drugiej i prowadzący do kulturowych zapożyczeń, co w konsekwencji powoduje wzrost podobieństw między kulturami. Dyfuzja kulturowa może mieć charakter bezpośredni (np. przez kontakt graniczny lub migrację), jak i pośredni (przez wędrówkę idei na duże odległości), niezamierzony i żywiołowy lub intencjonalny i częściowo sterowany; może obejmować pojedyncze elementy, ich luźne zbiory, całe kompleksy, jak i pewne ogólne idee³⁰⁵.

Inna definicja dopowiada:

Dyfuzja ma na ogół charakter selektywny — pewne elementy obcej kultury ulegają odrzuceniu, bo nie są zgodne z jądrem danej kultury, inne elementy są za to przyswajane i adaptowane. Często jest przyjęcie kultury materialnej, rozwiązań technicznych lub instytucji politycznych bez towarzyszących im ideologii i kontekstów³⁰⁶.

Z perspektywy dialogu kultur dyfuzja oceniana jest jako zjawisko pozytywne i pożądane, jako skutek, a zarazem dowód na istnienie relacji dialogicznej³⁰⁷. Na obszarze styku kultur sąsiedzkich wskutek dyfuzji bezpośredniej tworzy się kultura mieszana: lokalna kultura pogranicza. Kultura ta zawsze stanowi w mniejszym lub większym stopniu amalgamat kultur sąsiadujących z sobą na owym pogranicznym terenie. Zacierają się więc w niej różnice między tym, co rodzime, swojskie, a tym, co należy do drugiej kultury i z tego powodu może być postrzegane jako obce. Zdaniem Ewy Nowickiej, swojskość w sferze psychicznej może budzić poczucie bezpieczeństwa, spokoju i zrozumienia ze strony grupy, podczas gdy obcość wywołuje poczucie

³⁰⁵ Nowa encyklopedia PWN. T. 2. Red. B. PETROZOLIN-SKOWROŃSKA. Warszawa 1998, s. 156. Tamże czytamy: „Uznanie dyfuzji kulturowej za główny czynnik sprawczy rozwoju kultury przez dyfuzjonizm ukierunkowało badania na procesy powstawania kulturowych podobieństw w różnych grupach etnicznych, na mechanizmy i szlaki rozprzestrzeniania się elementów kultury i na historyczne związki łączące kultury”.

³⁰⁶ M. BUDYTA-BUDZYŃSKA: *Socjologia narodu i konfliktów etnicznych*. Warszawa 2013, s. 108.

³⁰⁷ Zob. U. Kusio: *Dialog w komunikacji...*, s. 227.

zagrożenia, niepokoju, niezrozumienia, a nawet niechęci i odrazy³⁰⁸. Swojskość niesie z sobą poczucie pewności, powodujące, że człowiek łatwiej otwiera się na Innego, natomiast obcość sprawia, że czuje się niepewnie. Niepewność stanowi jedną z istotnych barier w skutecznej komunikacji międzykulturowej, maksymalnie nasilone odczuwanie obcości i związana z tym niepewność mogą nawet zamienić się w agresję³⁰⁹. Tym samym swojskość wydaje się ułatwiać osiągnięcie relacji dialogicznej.

Ze wskazanych przesłanek pozytywnie warunkujących relacje kultur sąsiedzkich można wysnuć wniosek, że dialog między nimi jest stanem niejako naturalnym, podobnie jak w relacji danej kultury z kulturą jej bliską „z wyboru”. Tymczasem realizacja dialogu przez kultury sąsiedzkie wcale nie jest oczywista. Osiągnięcie relacji dialogicznej pomiędzy kulturami pozostającymi w bezpośredniej bliskości przestrzennej jest problemem znacznie bardziej złożonym, przede wszystkim dlatego, że spotkania kultur sąsiedzkich nie zawsze prowadzą do dialogu. Obserwacja dziejów kultur sąsiadujących z sobą, choćby w historii samej Europy, upoważnia do stwierdzenia, że często zamiast dialogu dochodzi do konfliktu o różnym stopniu nasilenia: od zwykłego sporu po agresję. W przebiegu dziejów relacje sąsiedzkie określa na ogół silnie pofalowana sinusoida dialogów i konfliktów, przy czym stany te mogą dotyczyć różnych obszarów kontaktu i w tym samym czasie na różnych obszarach mogą być odmienne. Przykładowo, dialogowi w sferze kultury materialnej (na przykład wymiana myśli technicznej) może towarzyszyć spór w sferze kultury duchowej (na przykład spory o podłoże religijny). Z tego powodu aktualny ogólny stan relacji pomiędzy kulturami sąsiedzkimi może być trudny do jednoznacznego określenia.

Dyfuzja z kolei, prowadząc do zacierania różnic i granic między kulturami, może sprawiać, że ich reprezentanci będą mieli trudności z określeniem własnej przynależności kulturowej, a tym samym — własnej tożsamości. W sferze ogólnej może to skutkować negatywnymi

³⁰⁸ Zob. E. NOWICKA: *Swojskość i obcość jako kategorie socjologicznej analizy*. W: *Swoi i obcy*. Red. E. NOWICKA. Warszawa 1990, s. 5.

³⁰⁹ Według Geerta Hofstede, niepewność, a raczej radzenie sobie z niepewnością jest jednym z wymiarów kultury. Zbyt duży stopień niepewności wywołuje w każdym z nas niepokój, który jest trudny do zniesienia. Różne społeczności wypracowały rozmaite modele radzenia sobie z niepewnością, uciekając się do pomocy prawa, religii lub technologii, przy czym społeczeństwa bardziej otwarte z reguły lepiej radzą sobie z niepewnością niż zamknięte, dla których stopień unikania niepewności (i tym samym na przykład dająca poczucie bezpieczeństwa silna religijność) jest wysoki. G. HOFSTEDE, G.J. HOFSTEDE: *Kultury i organizacje...*, s. 177–219.

zjawiskami unifikacji, zglobalizowania, rozbiciem więzi społecznych opartych na poczuciu kulturowej współprzynależności oraz atomizacją społeczeństwa. Tymczasem jednym z warunków dialogu kultur jest poczucie odrębności kulturowej (tożsamości kulturowej). Wobec niedostatku tego poczucia u interlokutorów, reprezentujących kultury sąsiedzkie, trudno mówić o dialogicznym charakterze kontaktów międzykulturowych.

Wskutek dyfuzji rozmyciu ulegają też kategorie swojskości i obcości, co ma znaczenie w wymiarze poznawczym: to obcość jest poznawczo atrakcyjna, natomiast swojskość wydaje się nie oferować niczego nowego, wszystko zostało rozpoznane, oswojone i dlatego przestało być atrakcyjne. Obcość może budzić zaciekawienie, a nawet fascynację jako coś niezwykłego, odmiennego, podczas gdy swojskość — łączyć się z poczuciem powszedniości i znudzenia³¹⁰. Zarówno więc swojskość, jak i obcość mogą wywoływać odmienne reakcje i skutkować odmiennymi postawami przedstawicieli danej kultury badanej wobec drugiej kultury: od postawy otwartej po agresję. Zniechęcająca obcość i nudna swojskość — obie mogą prowadzić do obojętności, która, jak już wiadomo, uniemożliwia dialog kultur. Dlatego pozostawianie kultur sąsiedzkich w relacji dialogicznej wcale nie musi być oczywiste ani łatwe.

Relacje, jakie zachodzą między kulturami w zakresie lokalnym, przygranicznym, peryferyjnym, nie muszą przekładać się na relacje na poziomie ogólnonarodowym, centralnym. Przejście lokalnej dyfuzji kultur w dialog centralny nie jest sprawą oczywistą³¹¹. Rzecz jasna, nie sposób zaprzeczyć wagi dialogu lokalnego dla dialogu centralnego; bywa tak, że pierwszy determinuje drugi, a intensywność obu jest taka sama. Jak się wydaje, w polskiej kulturze jednak intensywność dialogu lokalnego częściej bywa wyższa od centralnego. Zdarza się jednak i tak, że dialogu kultur na poziomie centralnym nie ma, przebiega on

³¹⁰ Zob. E. NOWICKA: *Swojskość i obcość jako kategorie socjologicznej analizy...*, s. 5.

³¹¹ Zob. T. ZARYCKI: *Peryferie. Nowe ujęcie zależności centro-peryferyjnych*. Warszawa 2009, s. 31; IDEM: *Peryferie czy pogranicza. Krytyczne spojrzenie na współczesne sposoby posługiwania się pojęciem „pogranicza”*. W: *Peryferie i pogranicza. O problemie różnorodności*. Red. B. JAŁOWIECKI i S. KAPRAŁSKI. Warszawa 2011, s. 33–54, tekst dostępny również online — <http://www.iss.uw.edu.pl/zarycki/pdf/pogranicza.pdf>. Autor w obu tekstach szczegółowo omawia różne koncepcje peryferium i pogranicza w naukach społecznych zarówno w Polsce, jak i za granicą, przy czym koncepcje polskie w znakomitej większości dotyczą zagadnień związanych z Kresami i ze wschodnim pograniczem kraju, sporadycznie — zagadnień dawnego i obecnego pogranicza polsko-niemieckiego, brak natomiast prac odnoszących się do pogranicza południowego.

wyłącznie w wymiarze lokalnym, ze wszystkimi omówionymi wcześniej ograniczeniami, jakie wynikają z sąsiedzkiej bliskości.

Kultury polska i słowacka jako kultury bliskie

Wśród ukształtowanych na wspólnych podstawach kultur europejskich można wskazać takie, które są sobie bliższe, i te, między którymi dystans kulturowy jest większy. W odniesieniu do kultury polskiej spomiędzy kultur ościennych jako najbliższą wskazuje się kulturę słowacką. Władysław Semkowicz w 1937 roku w przedmowie do swojego dzieła *Słowacja i Słowacy* pisał:

Jeśli spojrzymy na długą grzędę granic naszego państwa i zapytamy, gdzie tuż za miedzą mamy naprawdę życzliwych nam i sympatycznych sąsiadów, to wzrok nasz skieruje się od razu w stronę południową. Oto tam, na znacznej przestrzeni granic, oddzielony łańcuchem gór karpackich, sąsiaduje z nami bratni naród Słowaków, bliski nam mową, jak może żaden inny lud słowiański, jeszcze bliższy typem charakteru i kulturą duchową³¹².

W 2008 roku Michał Lubicz-Miszewski charakteryzował relacje kulturowe polsko-słowackie na podstawie opinii przedstawicieli słowackiej Polonii, których pytał o odczuwany przez nich poziom różnic między kulturą polską a słowacką. Podsumowując wyniki badań, autor konstatuje, że

nie są to różnice ogromne, stąd też niektórzy przedstawiciele słowackiej Polonii wyrażali opinię, iż między obydwoma narodami nie istnieje zbyt wiele odmienności. Powoływali się przy tym na bliską, ich zdaniem, mentalność oraz kulturę dwóch sąsiadujących ze sobą narodów³¹³.

³¹² W. SEMKOWICZ: *Przedmowa*. W: *Słowacja i Słowacy*. T. 1. Red. W. SEMKOWICZ. Kraków 1937, s. 7.

³¹³ M. LUBICZ-MISZEWSKI: *Polacy i Słowacy — bliscy (?) sąsiedzi. Polacy w oczach Słowaków. Słowacy w oczach Polaków*. W: *Badania wschodnie. Polityka wewnętrzna i międzynarodowa*. Red. W. BALUK, Z. WINNICKI. Wrocław 2008, s. 166. Także http://www.poloniask/images/stories/Napisali_o_nas/5_Polacy_i_Slowacy_2009.htm [dostęp: 26.08.2014].

Kontakty społeczności zamieszkujących tereny wzdłuż dzisiejszej granicy polsko-słowackiej mają wielowiekową tradycję, sięgają czasów „przednarodowych”, to jest okresu, kiedy jeszcze ani po stronie polskiej, ani słowackiej świadomość narodowa nie była wykształcona. Z dzisiejszej perspektywy można ten czas określić jako czas kontaktów słowiańskich, wewnątrzkułturowych³¹⁴, trudno więc mówić w odniesieniu do nich o ewentualnym dialogu kultur. Kontaktom w wiekach późniejszych, gdy już powstało państwo polskie, natomiast ziemie słowackie wchodziły w skład Królestwa Węgierskiego, mimo iż wciąż jeszcze niewykształconą świadomość narodową zastępowała świadomość bycia poddanym danego króla lub władcy, można już przypisać charakter interkułturowy, gdyż jest to etap coraz wyraźniej rysujących się, przynajmniej pod względem formalnym, „limes Romanus”. Jednak choć polityczne uwarunkowania kontaktów międzykułturowych stanowią czynnik nadzwyczaj istotny, w odniesieniu do czasów najdawniejszych nie będziemy tu głębiej w nie wnikać, zwłaszcza że nawet dostępne dokumenty pozwalają jedynie domniemywać o zakresie i obszarze możliwego dialogu kultur. Z pewnością na tym dawnym etapie mógł on dotyczyć życia religijnego, okazją do spotkań międzykułturowych był również handel, a także sterowane edyktami panujących i prawami lokalizacyjnymi zasiedlanie określonych terenów osadnikami z drugiej strony granicy. Dominowały kontakty o charakterze lokalnym, przygranicznym. W ciągu wieków granica między Polską a dzisiejszą Słowacją zmieniała się zresztą wielokrotnie. Okresowa wspólnota dziejów politycznych, pozostawanie w obrębie tej samej jurysdykcji, wynikająca stąd identyczność lub przynajmniej podobieństwo problemów społecznych i egzystencjalnych sprawiły, że po obu stronach dzisiejszej polsko-słowackiej granicy można mówić o wysokim podobieństwie kultur, jeśli nie o wspólnej kulturze regionalnej.

Nie jest celem rozprawy szczegółowe opisanie dziejów polsko-słowackich kontaktów kulturalnych. Tą problematyką zajmowało się dotychczas mniej lub bardziej systematycznie wielu badaczy sławistów i słowacystów, zarówno polskich, jak i słowackich (w Polsce między innymi: Jan Baudouin de Courtenay, Władysław Semkowicz, Władysław Bobek, Józef Magnuszewski, Zdzisław Hierowski, Jerzy Śliziński, Romualda Pęgierska-Piotrowska, Jerzy Starnawski, Maria Bobrownicka, Zdzisław Niedziela, Halina Janaszek-Ivaničková, Jacek Kolbuszewski, Antoni Kroh, Zofia Bik, Ewa Orlof, Danuta Abrahamowicz, Michał

³¹⁴ Szczegółowo te najstarsze relacje opisuje Martin Homza, skupiając uwagę na czasach od osiedlenia się Słowian na tym terenie do początku XI wieku. M. HOMZA: *Początki związków polsko-słowackich*. Tłum. Z. JURCZAK-TROJAN. W: *Związki kulturalne polsko-słowackie w dziejach*. Red. J. WYROZUMSKI. Kraków 1995, s. 18–38.

Jagiełło, Halina Mieczkowska, Joanna Goszczyńska, Maria Papierz, Teresa Smolińska, Leszek Hensel, Józef Zarek, Rafał Majerek, Mirosława Pindór, po stronie słowackiej: František Hrušovský, Alena Bartlová, Rudolf Brtaň, Michal Gáfrik, Štefan Drug, Pavol Winczer, Jozef Hvišč, Martin Homza, Ferdinand Uličný, Kornélia Jakubíková), mimo to wiele obszarów tych kontaktów nie zostało zbadanych. Kontakty polsko-słowackie periodyzowane są z podziałem na kilka etapów³¹⁵.

1. Od czasów najstarszych do wystąpienia Pavla Jozefa Šafárika, czyli od osiedlenia się Słowian na tym terenie do początków XIX wieku. W tym okresie do kontaktów międzykulturowych dochodziło na przykład dzięki wędrówkom mnichów w obu kierunkach, z terenu Słowacji do Polski i z Polski na tereny Słowacji, oraz zakładaniu przez nich klasztorów³¹⁶. Trzeba jednak pamiętać, że klasztory — choć w tamtym czasie bezsprzecznie stanowiły ważne ośrodki kultury — były też ośrodkami kulturowo zinternacjonalizowanymi już choćby z tego względu, że członkami poszczególnych wspólnot byli nie tylko mieszkańcy danego terytorium czy danej grupy etnicznej/narodowej, ale też w mniejszej lub większej liczbie przybysze z zewnątrz. Generalnie chrześcijaństwo stanowiło obszar programowo zinternacjonalizowany pod względem kulturowym.

Za panowania Bolesława Chrobrego znaczna część dzisiejszej Słowacji znalazła się pod jego berłem, ale okres ten trwał krótko i w historii wzajemnych kontaktów stanowi nieistotny epizod. O wiele poważniejsze konsekwencje pociągnęło za sobą oddanie w 1412 roku przez ówczesnego króla Węgier Zygmunta Luksemburskiego szesnastu miast spiskich w zastaw królowi polskiemu Władysławowi Jagielle w zamian za wysoką pożyczkę. Miasta zastawu spiskiego pozostały w granicach Polski praktycznie aż do I rozbioru Rzeczypospolitej. Jak jednak zwraca uwagę Michał Jagiełło, nie jest to obszar, na którym ślady polskiej obecności są szczególnie widoczne, a przynajmniej nie są one tak wyraziste, jak na terenach Litwy, Białorusi czy Ukrainy³¹⁷. Badacz domniemywa, iż przyczyną tego może być fakt, że

³¹⁵ Zob. M. OTČENÁŠ: *Słowacko-polskie kontakty w historiografii (zarys)*. Tłum. M. PAPIERZ. W: *Związki kulturalne polsko-słowackie w dziejach...*, s. 93–102.

³¹⁶ Zob. M. HOMZA: *Początki związków polsko-słowackich...*, s. 33–36; F. ULICHNÝ: *Polskie wpływy na Słowacji w średniowieczu*. Tłum. R. JUCHNIEWICZ. W: *Związki kulturalne polsko-słowackie w dziejach...*, s. 43–44.

³¹⁷ Zob. M. JAGIEŁŁO: *Słowacy w polskich oczach. Obraz Słowaków w piśmiennictwie polskim*. T. 1. Warszawa, Nowy Targ 2005, s. 9.

Tradycyjnie dobre oficjalne stosunki z Węgry sprzyjały traktowaniu południowej granicy Rzeczypospolitej jako linii mało wyrazistej; przy czym chodzi mi tu raczej o nastawienie psychiczne, nie zaś o rzeczywistą linię rozgraniczającą oba państwa. Polski pan na Zamku Orawskim czy w Kieżmarku nie miał poczucia trwania na rubieżach polskości, chrześcijaństwa i zachodniej cywilizacji³¹⁸.

Okres ten stoi również pod znakiem reformacji i kontrreformacji oraz związanych z nimi, ale też z innymi czynnikami (pozytywnymi: powstanie Uniwersytetu Jagiellońskiego i Akademii Istropolitana, a w kolejnych stuleciach bogatej sieci szkół, zarówno protestanckich, jak i kolegiów jezuickich czy pijarskich, oraz katolickiego Uniwersytetu w Trnawie, a także negatywnymi: wojny domowe, napady Turków, epidemie, pożary, kłęski nieurodzaju itp.), licznymi migracjami osadniczymi między Polską a Słowacją. W czasach kontrreformacji, zdecydowanie silniejszej po drugiej stronie Tatr, to właśnie Polska stanowiła dla wielu tamtejszych mieszkańców pierwsze miejsce ucieczki przed prześladowaniami religijnymi³¹⁹. W XIX wieku mieszkańcy Słowacji będą rewanżować się pomocą Polakom po kłęsce kolejnych powstań narodowych, kiedy to uciekinierzy z zaboru rosyjskiego znajdą schronienie właśnie po drugiej stronie Tatr.

Dla charakterystyki kontaktów w omawianym okresie ważne są też działania misyjne Kościoła katolickiego, czyli prowadzone przez polskich duchownych z Małopolski działania rekatolizacyjne w parafiach Orawy i Spiszu³²⁰. Skutki tych działań dotyczą jednak kontaktów lokalnych. Z perspektywy centralnej po stronie polskiej brak zainteresowania sąsiadem z południa, przy czym — jak stwierdza Jagiełło — w dalszym ciągu nie można opisywać kontaktów obu społeczeństw, posługując się kategorią narodu, gdyż trudno mówić o ich świadomości narodowej³²¹. Kultura społeczności słowiańskiej zamieszkującej południowe zbocza Tatr miała wówczas w „swoim” państwie charakter peryferyjny, centralną pozycję zajmowały kultury niemiecka i węgierska, a dla słowackich protestantów centralna pozostawała kultura czeska ze względu na język najważniejszej dla

³¹⁸ Ibidem.

³¹⁹ O obecności słowackich protestantów w polskiej kulturze pisze szczegółowo R. BRTAŃ: *Z polsko-slovenských literárnych kontaktov v prvej polovici 19. storočia. V: Vzťahy slovenskej a poľskej literatúry od klasicizmu po súčasnosť*. Red. M. BAKOŠ. Bratislava 1972, s. 63–65.

³²⁰ Zob. M. JAGIEŁŁO: *Słowacy w polskich oczach...*, t. 1, s. 11.

³²¹ Zob. ibidem, s. 15.

nich księgi — Biblii kralickiej. „Kontakty ludzi **miejscowych**, przepływ między północą a południem (mówiąc dzisiejszym językiem: między Polakami a Słowakami) były odwieczne i nieustanne. Tak niewiele jednak o nich wiemy” — pisze Jagiełło³²². Sytuacja zaczęła się zmieniać dopiero wraz z końcem XVIII wieku.

2. Od wystąpienia Pavla Jozefa Šafárika do 1918 roku, choć z polskiej perspektywy lepiej chyba byłoby przyjąć wystąpienie Stanisława Staszica jako zdarzenie otwierające ów etap. Jak bowiem sugeruje Jacek Kolbuszewski, to dzięki wydaniu w 1815 roku jego dzieła *O ziemiorództwie Karpatów i innych gór i równin Polski* zaczęła w Polsce narastać fala zainteresowania górami, które przyjąwszy w latach czterdziestych tegoż stulecia formę „mody na Łomnicę”, pociągnęło za sobą wzrost liczby informacji o Słowacji w ówczesnych polskich periodykach³²³. W tym czasie dla dwustronnych stosunków kulturalnych ważne jest wyjście poza lokalność i zainteresowanie się kulturą słowacką także polskich elit intelektualnych na poziomie centralnym. Dowodem tego może być sugerowane przez Kolbuszewskiego narastające w Polsce zainteresowanie słowacką pieśnią ludową, której pierwszym tłumaczem był, zdaniem badacza, Jan Rostworowski, autor wydanej w 1818 roku powieści *Zamek na Czorsztynie*, w której zamieścił w zniekształconym przez zapis oryginalne i we własnym przekładzie tekst „śpiewki węgierskiej”, wedle jego słów, znanej pod tą nazwą w Tatrach³²⁴. Kolbuszewski wymienia również innych polskich autorów zbiorów pieśni ludowych, którzy do swoich śpiewników włączali pieśni słowackie, podkreśla też znaczenie, jakie dla kształtowania się polskiej wiedzy o kulturze narodu sąsiedzkiego zza Tatr miały liczne indywidualne kontakty przedstawicieli inteligencji polskiej ze Słowakami, oraz wskazuje, że przeprowadzona przez Słowaków kodyfikacja języka, a także sama koncepcja słowackiego odrodzenia narodowego miały wśród Polaków tyluż zwolenników, co przeciwników³²⁵.

Dowodem na wyjście poza lokalność, przygraniczność i peryferyjność polsko-słowackich relacji kultur w tym okresie mogą też być kontakty Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk z Šafárikiem i z Kollárem. Obaj naukowcy zostali powołani na członków Towarzystwa (Šafárik w 1827 roku, Kollár w 1831 roku), jednak ponieważ obaj pisali w języku czeskim, z perspektywy polskiej

³²² Ibidem, s. 17. Podkr. — Autor.

³²³ Zob. J. KOLBUSZEWSKI: *Echa słowackiego odrodzenia narodowego w Polsce*. V: *Vzťahy slovenskej a poľskej literatúry od klasicizmu po súčasnosť...*, s. 93.

³²⁴ Zob. ibidem, s. 94–95.

³²⁵ Zob. ibidem, s. 102 i nast.

postrzegani byli jako przedstawiciele czeskiego ruchu odrodzenia narodowego, czego dowodem jest cytowana przez Pęgierską-Piotrowską wypowiedź Aleksandra Kraushara o Kollárze:

Był najpierwszym i najcelniejszym przedstawicielem odrodzenia umysłowego Czech, w dążeniu do rozwoju ich na wszystkich polach towarzyskiego, literackiego i artystycznego bytu³²⁶.

Słowacy postrzegani byli raczej jako grupa etniczna.

Nigdy dość przypominania, że formowanie się nowożytnego narodu słowackiego przebiegało, czy raczej toczyło się w wyjątkowo niesprzyjających warunkach. Słowacy traktowani byli jako **lud** „niehistoryczny”, niemogący wylegitymować się ani własnym państwem, ani nawet tradycjami posiadania naprawdę swojego państwa

— wyjaśnia Jagiełło³²⁷. Z polskiej perspektywy rodziło to wątpliwości co do samodzielności kultury słowackiej, na co z całą pewnością miały też wpływ tradycyjnie dobre kontakty polsko-węgierskie. Tym bardziej więc niezrozumiała dla Polaków była postawa Słowaków w okresie Wiosny Ludów, kiedy ci stanęli po stronie Wiednia, widząc w tym szansę na uzyskanie pewnych prerogatyw narodowych. Jednym z hamulców rozwoju żywszego i głębszego zainteresowania kulturą słowacką wśród Polaków był też odmienny stosunek do Rosji: w Polsce jednoznacznie negatywny — wobec pozytywnego, jaki w ramach koncepcji panslawizmu politycznego reprezentowała strona słowacka. Wreszcie aż do 1863 roku, do chwili powstania Macierzy Słowackiej, Słowacy nie posiadali żadnej instytucji, która zajmowałaby się kulturą narodową i która mogłaby pełnić funkcję reprezentanta tejże kultury w kontaktach z instytucjami zagranicznymi. Niestety, wtedy Macierz Słowacka działała zaledwie dwanaście lat (została reaktywowana po I wojnie światowej), co nie tylko jej samej nie pozwoliło w pełni okrzepnąć jako instytucji kultury, ale też z pewnością nie pomagało w kształtowaniu polskiej opinii o kulturze słowackiej jako samodzielnej

³²⁶ R. PĘGIERSKA-PIOTROWSKA: *Kontakty Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk z uczonymi słowackimi*. V: *Vzťahy slovenskej a poľskej literatúry od klasicizmu po súčasnosť...*, s. 88. Autorka cytuje opinię Aleksandra KRAUSHARA z jego opracowania *Towarzystwo Warszawskie Przyjaciół Nauk*. T. 1—8. Kraków 1900—1906, t. 8, s. 47.

³²⁷ M. JAGIEŁŁO: *Słowacy w polskich oczach...*, s. 14. Podkr. — Autor.

kulturze narodowej³²⁸. Nie stanowiło to przeszkody dla postaw słowakofilstwa po stronie polskiej czy polonofilstwa po stronie słowackiej. „W omawianym okresie pojawiają się świadome dążenia, i to po obu stronach, do systematyzowania zdobyczy wiedzy, a równocześnie do wzajemnego propagowania kultury” — pisze Michal Otčenáš³²⁹, wskazując jako szczytowe osiągnięcie tego okresu po stronie polskiej publikację w Warszawie w 1899 roku pracy Romana Zawilińskiego *Słowacy, ich życie i literatura*, którą nasi sąsiedzi zza Tatr uważają za pierwszą zagraniczną syntezę na temat ich kultury i literatury³³⁰. Wydaje się jednak, że publikacja ta, choć tak wysoko ceniona przez Słowaków, nie odegrała po stronie polskiej większej roli w kształtowaniu naszego stosunku do najbliższego z sąsiadów. Jak stwierdza Ryszard Kantor, społeczeństwo polskie w XIX wieku „dalej na północ od łańcucha Karpat” pozostawało obojętne na istnienie Słowaków, ich odmienność od Czechów i Węgrów.

Wiedza o Słowakach w dziewiętnastowiecznym społeczeństwie polskim była praktycznie równa zero, z trudem, i to nieliczni różniali Słowaków jako grupę etniczną czy naród odrębny; na czym miałyby ta odrębność polegać, tego nie wiedzano powszechnie. [...] Słowacy budzili sympatię i zainteresowanie, choć wynikało to często przede wszystkim z ich — mniemanej lub rzeczywistej — niższości cywilizacyjnej i kulturalnej, z cieszącego się uznaniem naturalnego życia na łonie natury, spontaniczności właściwej istotom owej naturze bliskim. Protekcyjny obraz [...] narodu słowackiego wynikał nie tylko z ignorancji, ale i z poczucia pewnej wyższości tych, którzy go budowali. Byli wszak przedstawicielami liczego narodu historycznego [...]. A Słowacy? Ich narodowy i kulturalny rozwój [...] wydawał się wątpliwy, politycznie zgoła nic nie znaczyli. Zajmowanie się nimi w sposób bardziej systematyczny, głębszy, mogło być zaledwie czymś w rodzaju hobby dla nielicznych. Społeczeństwo polskie Słowakami i ich kulturą nie było po prostu zainteresowane³³¹.

3. W kolejnym okresie, wyznaczanym na lata 1918–1939, kontakty polsko-słowackie rozwijały się w nowej sytuacji politycznej: w ramach Czechosłowacji istotnie zwiększyła się liczba instytucji kultury

³²⁸ Zob. ibidem.

³²⁹ M. OTČENÁŠ: *Słowacko-polskie kontakty w historiografii (zarys)...*, s. 98.

³³⁰ Zob. ibidem, s. 97–98.

³³¹ R. KANTOR: *Od poznania do zrozumienia. O przyczynach braku obrazu Słowaków i ich kultury w polskiej etnografii i folklorystyce*. W: *Związki kulturalne polsko-słowackie w dziejach...*, s. 256–258.

po stronie słowackiej, wzrosły też szanse na intensyfikację wzajemnych polsko-słowackich kontaktów kulturalnych, ale nie przełożyło się to na wzrost zainteresowania kulturą słowacką w Polsce. Jak stwierdza Jadwiga Russocka,

Utworzenie dwóch odrębnych organizmów politycznych [tj. Polski i Czechosłowacji — L.S.] sąsiadujących ze sobą spowodowało wybuch zatargów granicznych, które bardzo poważnie zaciążyły nad wzajemnymi stosunkami obu narodów. [...] Nic więc dziwnego, że w takich warunkach dość wątle zainteresowania polskie kulturą i literaturą naszego sąsiada z południa całkowicie zagaśły. Od roku 1918 przez lat kilka w prasie polskiej wspomina się Słowację tylko w związku z aktualnymi wydarzeniami politycznymi³³².

W połowie lat dwudziestych nastąpiła zmiana kursu politycznego, która prowadziła do ożywienia kontaktów polsko-czechosłowackich, przede wszystkim w środowisku slawistów, zwłaszcza tych skupionych wokół czasopisma „Ruch Słowiański”, ale sytuacja poprawiła się tylko nieznacznie. Bardziej widoczne ożywienie nastąpiło dopiero w połowie lat trzydziestych, choć po części miało ono charakter instrumentalny, zwłaszcza gdy wobec polsko-czeskich sporów granicznych o Zaolzie niektórzy polscy politycy próbowali grać kartą słowacką, przeciwstawiając dobre stosunki z narodem zza Tatr złym relacjom z sąsiadem zza Olzy. W latach 1936–1938 działało w Warszawie Towarzystwo Przyjaciół Słowaków im. Ľudovíta Štúra z oddziałami w innych miastach Polski. Zadaniem organizacji miało być wspieranie wszelkich inicjatyw, popularyzujących kulturę słowacką w Polsce. W ówczesnych czasopismach ukazały się publikacje poświęcone kulturze i literaturze słowackiej, w tym także tłumaczenia utworów słowackich pisarzy, pod auspicjami Towarzystwa w 1937 roku w Warszawie wyszła najważniejsza dla tego okresu polska publikacja na temat kultury południowotatrzańskiego sąsiada: zredagowana przez Władysława Semkowicza praca wielu autorów *Słowacja i Słowacy*. Mogłoby się wydawać, że zainteresowanie Słowacją wśród Polaków nareszcie wzrosło i miało szansę uniezależnić się od oddolnych inicjatyw lokalnych czy regionalnych³³³. Jak jednak konstatuje Kantor,

³³² J. RUSSOCKA: *Literatura słowacka w polskich czasopismach okresu międzywojennego*. V: *Vzťahy slovenskej a poľskej literatúry od klasicizmu po súčasnosť...*, s. 193.

³³³ Por. charakterystykę uwarunkowań rozwoju polsko-słowackich związków literackich, jaką przedstawił J. ZAREK: *O polsko-słowackich związkach literackich po*

wiedza o Słowacji i jej kulturze ludowej, a trzeba się zgodzić, że również o kulturze elitarnej, była w Polsce w okresie międzywojennym niewielka, choć wnikliwy badacz mógłby zapewne wykazać jej postęp w stosunku do okresów wcześniejszych. [...] Optymizm zwolenników porozumienia polsko-słowackiego [...] był wielki, zapewne większy niż zrozumienie i zainteresowanie strony słowackiej tą ideą³³⁴.

Zatem mimo wysiłków wielu słowakofilów, mających poparcie polityków i rządu, kultura słowacka co prawda przestała być kulturą głęboko peryferyjną, ale jej pozycja tylko nieznacznie przesunęła się w stronę centrum. Na osiągnięcie wyższego poziomu relacji międzykulturowych być może zabrakło czasu albo też — szczerości intencji.

Ganicę tego etapu kontaktów polsko-słowackich najczęściej wyznacza się na rok 1945, tym samym włączając w niego lata II wojny światowej, lecz wydaje się, że okres wojny był dla relacji obu narodów czasem na tyle specyficznym, iż należałoby go wyróżnić jako osobny.

4. Okres wojny znamionuje kolejne istotne przesunięcie granic oraz działanie wielu czynników, ograniczających wzajemne kontakty, zwłaszcza po stronie polskiej, praktycznie wyłącznie do wymiaru lokalnego. Inaczej jest po stronie słowackiej, mającej w tym czasie możliwość rozwijania własnej kultury oraz (relatywnie) samodzielnego kształtowania relacji z kulturą narodów ościennych, w tym także z kulturą polską, która — choć jej istnienie kwestionowali hitlerowcy, a kraju ponownie nie było na mapie Europy — dla Słowaków pozostawała tradycyjnie godna uwagi, o czym świadczyć mogą między innymi wydania dwudziestu trzech pozycji przekładów z literatury polskiej na język słowacki³³⁵. Słowackie przekazy z kolei ukazywały się w polskiej prasie emigracyjnej³³⁶.
5. Kolejny okres obejmuje lata po zakończeniu II wojny światowej w roku 1945, kiedy to konieczne stało się budowanie wzajemnych stosunków od nowa. Kontakty kulturalne, od roku 1947 regulowane dwustronną polsko-czechosłowacką umową państwową, zostały

roku 1918. W: *Polsko-słowackie stosunki po roku 1918/Slovensko-poľské vzťahy po roku 1918*. Red. H. MIECZKOWSKA, J. Hvišč. Wrocław 2002, s. 83.

³³⁴ R. KANTOR: *Od poznania do zrozumienia...*, s. 258–259.

³³⁵ Zob. P. WINCZER: *Literatura polska w Słowacji w latach 1945–49*. „Pamiętnik Słowiański” 1990, z. 40, s. 150–158.

³³⁶ Zob. Z. NIEDZIELA: *Glossy do kontaktów polsko-słowackich w latach II wojny światowej*. V: *Vzťahy slovenskej a poľskej literatúry od klasicizmu po súčasnosť...*, s. 253–256.

objęte mecenatem państwowym, co ze względu na typ ustroju politycznego, obowiązującego zarówno w Polsce, jak i w Czechosłowacji, w której skład Słowacja weszła ponownie od momentu zakończenia wojny, miał swoje pozytywne i negatywne konsekwencje: z jednej strony państwowy mecenat pomagał w wyjściu poza kontakty lokalne, przygraniczne, dając kulturze słowackiej szansę na to, by zaczęła być rozpoznawana również w wymiarze ponadregionalnym, z drugiej jednak strony prowadził do zbiurokratyzowania, sformalizowania³³⁷ oraz — wskutek sterowania zakresem kontaktów kulturalnych — reglamentacji wzajemnej wiedzy o kulturze sąsiada po obu stronach Tatr, nie dopuszczając do w pełni swobodnego, prawdziwego dialogu obu kultur. Tym samym kultura słowacka zdominowana w dodatku przez kulturę czeską, została pozbawiona szansy na zajęcie w kręgu kultury polskiej pozycji adekwatnej do tego, co faktycznie mogła zaoferować polskiemu odbiorcy. „Nakazowa przyjaźń między narodami tzw. bloku socjalistycznego miała się nijak do prawdziwej przyjaźni” — pisze Kantor³³⁸. Znamienne jest to, że w kręgu kultury polskiej żadna kultura sąsiedzka nigdy nie zajmowała pozycji centralnej, wyjąwszy kulturę rosyjską, intensywnie obecną w Polsce w czasach PRL, trudno jednak traktować tę sytuację jako bliskość „z wyboru”, raczej należałoby mówić o bliskości „z nakazu”. Jak wiadomo, społeczeństwu nie da się narzucić poczucia bliskości wobec żadnej kultury, nie można też narzucić dialogu kultur. Różne formy spotkań kultury polskiej z kulturami ościennymi, w tym też ze słowacką, uzależnione od uwarunkowań politycznych, częstokroć miały — jak stwierdza Kantor — charakter fasadowy. Efekty takich kontaktów odegrały znikomą rolę w budowaniu dialogicznej relacji międzykulturowej oraz w pogłębieniu wiedzy Polaków o Słowakach³³⁹.

Na szczęście nie cały dorobek kontaktów polsko-słowackich tego okresu jest tak negatywnie obciążony. Słowacka kultura zawsze znajdowała w Polsce grono sympatyków i pasjonatów, starających się mimo ograniczeń w miarę możliwości popularyzować ją wśród rodaków. Józef Zarek wskazuje liczne pozytywa, między innymi otwarcie na Uniwersytecie Jagiellońskim (1968) i na Uniwersytecie Śląskim (1988) studiów słowacystycznych, ukazywanie się od 1970 roku nakładem Wydawnictwa „Śląsk” serii wydawniczej Biblioteka Pisarzy Czeskich i Słowackich, w ramach której do jej zamknięcia

³³⁷ Zob. J. ZAREK: *O polsko-słowackich związkach literackich po roku 1918...*, s. 84.

³³⁸ R. KANTOR: *Od poznania do zrozumienia...*, s. 260.

³³⁹ Zob. *ibidem*.

w 1989 roku wydano dwadzieścia książek słowackich, publikację w Polsce opracowań syntetycznych o historii literatury słowackiej³⁴⁰. Niestety, zasięg społeczny tych działań pozostał ograniczony i nie przełożył się na wyraźny wzrost popularności oraz powszechnej znajomości kultury słowackiej wśród Polaków.

6. Najnowszy okres kontaktów polsko-słowackich rozpoczął się wraz z upadkiem ustroju komunistycznego w 1989 roku i utworzeniem w 1993 roku Republiki Słowackiej. Powstały warunki do swobodnego budowania relacji między kulturami oparte na rzeczywistych ich wartościach i ich atrakcyjności dla drugiej strony, bez jakichkolwiek ograniczeń ideologicznych. Jednak w pierwszych latach tego okresu wskutek likwidacji mecenatu państwowego, w którego miejsce nie wprowadzono żadnego innego systemu wsparcia, oraz podporządkowania współpracy kulturalnej ekonomicznym prawom wolnego rynku obecność kultury słowackiej w Polsce praktycznie zanikła. Zaktywizowała się co prawda slawistyczna współpraca naukowa, ale nie poprawiło to sytuacji ogólnej. Tymczasem wraz z pojawieniem się nowych sąsiadów, choć w odniesieniu do Słowacji jeszcze długo bez świadomości jej kulturowej odrębności, Polacy zaczęli weryfikować swój do nich stosunek. Podobieństwo językowe z sąsiadami z południa powoduje, że odbierani są oni jako najbliżsi, panuje powszechne przekonanie, że nie ma kultury, która byłaby bliższa polskiej niż słowacka. Towarzyszy temu poczucie sympatii do Słowaków. Polsko-słowackie sąsiedztwo uważane jest za praktycznie bezkonfliktowe.

Słowacy cieszą się dużą sympatią wśród Polaków. Według danych CBOS, w październiku 2006 roku sympatię do Słowaków deklarowało 44% Polaków, zaś rok później — we wrześniu 2007 roku — 48%, co lokuje ich na drugim (po Czechach) miejscu spośród naszych sąsiadów. Zbliżone wyniki zawierają wyniki badań TNS OBOP „Sąsiedzi” z 2004 roku. Wynika z nich, iż Słowację za dobrego sąsiada uznało 38% respondentów, co lokuje ten kraj na drugim miejscu, ponieważ Czechy za dobrego sąsiada uznało aż 47% badanych³⁴¹.

³⁴⁰ Zob. J. ZAREK: *O polsko-słowackich związkach literackich po roku 1918...*, s. 83—90.

³⁴¹ M. LUBICZ-MISZEWSKI: *Polacy i Słowacy — bliscy (?) sąsiedzi...*, s. 151—152. Autor ubolewa, że nie sposób przytoczyć dla równowagi wyników słowackich badań na ten temat, gdyż jak wynika z uzyskanych przezeń informacji, badania dotyczące stosunku Słowaków do swych sąsiadów nie zostały dotąd na Słowacji przeprowadzone. Tymczasem niemal równolegle częściowe, bo ograniczone zaledwie do 65-osobowej grupy studentów etnologii na uniwersytetach w Trnawie

Wiele wskazuje jednak na to, że działa tu zasada odwróconej implikacji: jesteś mi bliski, więc cię lubię, a lubię cię, bo jesteś mi bliski. Z poczuciem sympatii do Słowaków bowiem nie idzie w parze wiedza o ich kulturze. Z obserwacji specjalistów zajmujących się relacjami polsko-słowackimi wynika, iż znajomość kultury słowackiej wśród Polaków jest znikoma. Michał Jagiełło stwierdza, że Słowacja to w dalszym ciągu dla Polaków „sąsiad — bliski, a zarazem jakby daleki i słabo określony”³⁴².

Obraz Słowaków i ich kultury — konstatuje Ryszard Kantor — [...], można to stanowczo potwierdzić, jest błady (a właściwie go nie ma) i nic tu nie pomoże przytaczanie pojedynczych tytułów takich czy innych prac [naukowych — L.S.], które z pozoru temu twierdzeniu przeczą. Z pozoru, gdyż są — moim zdaniem — jedynie chwalebnyymi epizodami w generalnie mało udanym procesie poznawania sąsiadów z południa. Ich oddziaływanie na szersze warstwy polskiego społeczeństwa jest minimalne³⁴³.

Podobnie pisze Miszewski: „Nasi sąsiedzi, choć fizycznie bliscy, znajdujący się tuż obok nas, za ścianą, bardzo często pozostają dla nas niemal nieznani...”³⁴⁴.

Kultura słowacka rzadko bywa obiektem zainteresowania naukowców, poza slawistami i słowacystami. Dokonując przeglądu pozaslawistycznych, niesłowacystycznych prac naukowych, w których ze względu na rozpatrywaną problematykę, zdawałoby się, powinny być uwzględnione informacje na temat kultury słowackiej i polsko-słowackich relacji kulturowych, Lubicz-Miszewski zauważa, że z reguły są one pomijane.

W literaturze poświęconej stosunkom Polski z sąsiadami zazwyczaj dość szczegółowo przedstawia się stosunki polsko-rosyjskie i polsko-niemieckie, nieco rzadziej podejmuje się problematykę stosunków polsko-litewskich czy polsko-białoruskich. Na ogół jednak niewiele uwagi poświęca się stosunkom Polski z południowymi sąsiadami, a jeśli już, to znacznie częściej zwraca się uwagę na relacje polsko-czeskie niż na polsko-słowackie. Zagadnienie

i w Bratysławie, badania nad obrazem Polski i Polaka w oczach Słowaków przeprowadziła Kornélia Jakubíková. Wyniki zostały opublikowane w K. JAKUBÍKOVÁ: *Obraz Polaka i Polski w środowisku słowackich studentów*. W: *Kontakty V*. Red. J. GOSZCZYŃSKA i J. HVIŠČ. Kraków 2006, s. 17–22.

³⁴² M. JAGIEŁŁO: *Słowacy w polskich oczach...*, s. 35.

³⁴³ R. KANTOR: *Od poznania do zrozumienia...*, s. 255.

³⁴⁴ M. LUBICZ-MISZEWSKI: *Polacy i Słowacy — bliscy (?) sąsiedzi...*, s. 173.

obrazu Słowacji i Słowaków w Polsce jest dość rzadkim tematem naukowych refleksji. W literaturze dotyczącej stosunków polsko-słowackich niewiele miejsca przeznacza się na opis współczesnego wzajemnego postrzegania się Polaków i Słowaków³⁴⁵.

Jak powiedzieliśmy, kultury naszych sąsiadów po stronie wschodniej nie stanowiły w świadomości Polaków kultur odrębnych, a jeśli nawet tak je traktowano — to tylko jako kultury grup etnicznych, nie zaś narodów. Wobec kultury słowackiej takie podejście utrzymuje się jeszcze dziś, i to nie tylko w świadomości potocznej, ale również w świadomości badaczy zajmujących się omawianym problemem. Przykładowo, cytowany tu wielokrotnie Szpociński w ogóle o niej nie wspomina, nawet gdy wymienia kultury, które w polskim odbiorze funkcjonują jako peryferyjne. W pewnym polskim opracowaniu z zakresu antropologii wyjaśniono taką sytuację stwierdzeniem, niepopartym jednakże prezentacją jakichkolwiek wyników badań, że kultury słowacka i czeska są do siebie podobne tak bardzo, iż można cechy kultury czeskiej ekstrapolować na kulturę słowacką³⁴⁶. Nic też dziwnego, że również przeciętny Polak często utożsamia obie kultury. Jeszcze bowiem do niedawna przeciętny Kowalski nie rozróżniał tych dwóch odrębnych narodów, kultur i literatur, a proces kształtowania się w naszym kraju powszechnej świadomości tej odrębności nadal nie jest zakończony.

Można zatem uznać, że — mówiąc słowami Jacka Balucha — „polski problem postrzegania Słowaków”, czyli owo powszechne odczuwanie sympatii do Słowaków przy braku znajomości ich kultury „wynika bądź z ignorancji, bądź z fałszywie ukształtowanych stereotypów, często też z ich braku”³⁴⁷. Po stronie polskiej nie wykształcił się żaden stereotyp Słowaka, ani pozytywny, ani negatywny, co jest efektem długotrwałej faktycznej obojętności wobec kultury sąsiada zza Tatr³⁴⁸. „Negatywny stereotyp w istocie może mieć pozytywny aspekt, podczas kiedy brak stereotypu ujawnia pustkę — brak zainteresowania”³⁴⁹. Podsumowując ten stan rzeczy, Baluch przywołuje perspekty-

³⁴⁵ Ibidem, s. 151.

³⁴⁶ Zob. M. BODZIANY: *Profil kulturowy żołnierzy wielonarodowych jednostek wojskowych w strukturach SZ RP*. „Zeszyty naukowe WSOWL” 2010, nr 2 (156), s. 112. Tekst dostępny online — www.zeszyty-naukowe.wso.wroc.pl/fulltxt.php?ICID=1122867 [dostęp: 10.03.2011].

³⁴⁷ J. BALUCH: *Polak myśli o słowackich dylematach*. W: *Kim są Słowacy? Historia, kultura, tożsamość...*, s. 117.

³⁴⁸ Zob. ibidem, s. 117–121.

³⁴⁹ Ibidem, s. 121.

wę historyczną i stwierdza, że „Obraz Słowacji nie miał się z czego w Polsce ukształtować”³⁵⁰. Dlatego „wiedza Polaków na temat literatury słowackiej, podobnie jak znajomość historii, tradycji i współczesnej kultury naszych południowych sąsiadów jest nikła i fragmentaryczna” — uzupełnia Rafał Majerek³⁵¹.

Potwierdzeniem tej konstatacji okazały się wyniki sondy przeprowadzonej w grudniu 2006 roku przez Teresę Smolińską. Polscy studenci — a ankietowano słuchaczy kulturoznawstwa, filologii polskiej i etnologii z Opola i z Cieszyna — w zdecydowanej większości nie potrafili wskazać istotnych dla historii słowackiej dat, nie umieli wymienić znaczących w Słowacji postaci historycznych (niektórzy wymieniali Janosika), przedstawicieli sztuki i mediów, polityki, nieco lepiej wypadła znajomość sportowców. Nazwę stolicy Słowacji podało jedynie 28% respondentów, nieliczni potrafili wymienić po kilka miast, choć ogólnie dość dobrze wypadła wiedza na temat atrakcji turystycznych, jakie Słowacja oferuje, a także znajomość słowackiej kuchni, co badaczka tłumaczy rozwijającą się turystyką. Jeśli chodzi o osobowości literatury słowackiej (tu też wymieniany był Janosik), 93% respondentów nie znało ani jednego nazwiska. Smolińska konkluduje w zakończeniu swojego artykułu: „[...] potoczna wiedza studentów polskich o sąsiadach zza południowej granicy [...] jest żenująco niska”³⁵².

W świetle tych badań zasadne jest uznanie pozycji kultury słowackiej w relacji z polską jedynie jako bliskiej przestrzenno-geograficznie, nie zaś „z wyboru”, zajmującej pozycję nie tylko daleką od centrum, lecz zdecydowanie peryferyjną. I choć od czasu, kiedy przeprowadzono owe badania, minęło dziesięć lat, nie wydaje się, by sytuacja w tym zakresie uległa zdecydowanej poprawie.

Zresztą, także jako sąsiedzka, kultura słowacka nie jest Polakom znana, i to również w sąsiedztwie bezpośrednim, czego sygnałem są wyniki badań przeprowadzonych w Cieszynie — mieście, które z racji swojego położenia od dawna utrzymuje ze Słowacją kontakty znacznie bardziej intensywne niż Łódź, Gdańsk czy Białystok. Nasuwa się pytanie: jeśli studenci cieszyńscy wykazują tak znikomą wiedzę o Słowacji, jej kulturze, a nie mają zgoła żadnej o literaturze, to czy możemy się spodziewać, że młodzi ludzie studiujący na uczelniach Polski północnej będą mieli tę wiedzę większą?. Uzasadniona jest obawa, że nie.

³⁵⁰ Ibidem, s. 123.

³⁵¹ R. MAJEREK: *Literatura słowacka w Polsce. Zagadnienie recepcji i badań literackich*. W: *Kim są Słowacy? Historia, kultura, tożsamość...*, s. 151.

³⁵² T. SMOLIŃSKA: *Obraz Słowacji i Słowaków wśród polskich studentów* (cz. 1). W: *Kontakty VI*. Red. J. GOSZCZYŃSKA i J. HVIŠČ. Kraków 2007, s. 32–41.

Po upływie kilkunastu lat istnienia Republiki Słowackiej — pisze Baluch — można śmiało powiedzieć, że dla nas — Małopolan czy Ślązaków — jest ona [kultura słowacka — L.S.] bliska i bliskość jej stała się namacalna, niemal codzienna³⁵³.

Z jednej strony taka bliskość może cieszyć, wiąże się z nią bowiem poczucie swojskości i bezpieczeństwa, z drugiej strony ta sama codzienność sąsiedztwa sprawia, że kontakt z kulturą sąsiada powszedniej, staje się nudny, nieinteresujący, w efekcie czego rodzi się obojętność. A jak wcześniej powiedziano, obojętność wobec Innego blokuje komunikację i uniemożliwia dialog kultur. „Zbyt oczywiście rozumiana bliskość [...] prowadzi często do budowania dystansu” — powiada Rudolf von Thadden³⁵⁴.

Pokrewieństwo genetyczne i bliskość geograficzna, jak widać, wcale nie muszą przekładać się na faktyczną bliskość kultur. Tego, że kultury sąsiedzkie, nawet spokrewnione genetycznie, nie muszą być sobie bliskie pod każdym względem, dowodzą też rozbieżne pozycje Słowacji i Polski w omówionych wcześniej tabelach Hofstede. I choć — jak pisze Kusio — wiedza o kulturze Innego nie jest niezbędnym warunkiem budowania relacji dialogicznej³⁵⁵, to jednak bez tej wiedzy trudno określić poziom dystansu czy bliskości, a tym samym znacznie trudniej określić warunki spotkania kultur i komunikacji między nimi.

³⁵³ J. BALUCH: *Polak myśli o słowackich dylematach...*, s. 118.

³⁵⁴ R. VON THADDEN: *Złudzenie bliskości?*...

³⁵⁵ Zob. U. KUSIO: *Dialog w komunikacji...*, s. 226.

Rozdział czwarty

Przekład w dialogu kultur bliskich

Przekład w językach blisko spokrewnionych

Badacze dialogu międzykulturowego koncentrują uwagę na kulturach istotnie odmiennych, różniących się pod względem uznawanych wartości, idei, religii, ustroju społeczno-politycznego, a także inaczej definiujących miejsce człowieka w społeczeństwie, natomiast badacze przekładu jako sposobu komunikowania się przedstawicieli różnych kultur najchętniej skupiają się na kulturach i językach o średnim podobieństwie wzajemnym. Zgodnie ze spostrzeżeniem poczynionym przez Zygmunta Grosbarta badania przekładoznawcze prowadzi się głównie dla języków średnio odległych: polskiego i angielskiego/niemieckiego/francuskiego czy też angielskiego i francuskiego/hispańskiego itd., z niemal całkowitym pominięciem zagadnień przekładu w ramach języków spokrewnionych, wzajemnie bliskich³⁵⁶. Wychodzi się bowiem z założenia, że podobieństwo kultur i języków ułatwia przekład i komunikację, a tak określony obszar badań nie następuje problemów atrakcyjnych naukowo, domagających się teoretycznych rozstrzygnięć. W *Małej encyklopedii przekładoznawstwa* czytamy:

Tłumacz pochodzący z kultury związanej w jakiejś mierze z kulturą oryginału będzie bardziej wyczulony na pewne sensy i będzie miał więcej szans na rozpoznanie spraw rzeczywiście istotnych, jako że podziela podobny zbiór wartości, symboli i stereotypów. Elementy te także łatwiej będzie wyrazić w tekście docelowym i będą łatwiej zrozumiane przez jego czytelników, zważywszy fakt, że im również nie będą one obce. Więcej problemów przysparza tekst pochodzący

³⁵⁶ Zob. Z. GROSbart: *Teoretyczne problemy przekładu literackiego w ramach języków bliskopokrewnych. (Na materiale języka polskiego i języków wschodniosłowiańskich)*. Łódź 1984, s. 34.

z kultury odległej, w której trudno znaleźć punkty odniesienia dla niektórych informacji zawartych w tekście oryginalnym i które są oczywiste dla jego czytelników³⁵⁷.

Tymczasem Zygmunt Grosbart już blisko trzydzieści lat temu sugerował, iż

do najważniejszych zadań współczesnej filologii należą badania dotyczące zależności i powiązań — m.in. językowych, literackich i folklorystycznych — w ramach pewnych wspólnot. Taką wspólnotę tworzą ze względów historycznych i politycznych narody słowiańskie³⁵⁸.

Problemom translacji w ramach wspólnoty kulturowej poświęcił też uwagę Ladislav Šimon. Badacz wskazał istnienie kulturowej wspólnoty środkowoeuropejskiej, której obszar wyznaczają granice niegdysiejszej monarchii habsburskiej i którą tworzą kultury austriacka, bośniacka, chorwacka, czeska, polska, rumuńska, słowacka, słoweńska, ukraińska, tyrolska, węgierska, a nawet szwajcarska oraz żydowska i romska. Autor zasugerował, że można dla tego obszaru mówić o pewnych cechach wspólnoty kulturowej lub „przynajmniej bliskości”³⁵⁹, przy czym nie chodziło mu o odległość w przestrzeni, lecz o podobieństwo kultur oparte na tradycjach ukształtowanych przez historię tego obszaru Europy. Wśród takich tradycji na plan pierwszy wysuwa się wspólnota religii — chrześcijaństwo (niezależnie od wyznania) „s przislusnými špecifickými hodnotami a rituálmi, ktoré sa stali súčasťou každodenného života i kritériom pohľadu na svet” („z należącymi doń specyficznymi wartościami i rytuałami, które stały się częścią życia codziennego i kryterium spojrzenia na świat”)³⁶⁰. Wspólnotę środkowoeuropejską od wspólnoty słowiańskiej różni fakt, że komunikacja pomiędzy kulturami tej pierwszej tylko częściowo toczy się w obszarze języków blisko spokrewnionych.

Zygmunt Grosbart w odniesieniu do badań przekładoznawczych stwierdzał, że „nauka o tłumaczeniu nie została jeszcze wystarczająco zweryfikowana na materiale języków bardzo dalekich i bardzo bliskich”, a „w ogólnej teorii przekładu nie uwzględniono w dostatecznej

³⁵⁷ I. PIECHNIK: *Filtry w tłumaczeniu*. W: *Mała encyklopedia przekładoznawstwa...*, s. 84–85.

³⁵⁸ Z. GROSBART: *Teoretyczne problemy...*, s. 35.

³⁵⁹ L. ŠIMON: *Stredná Európa a umelecký preklad*. V: *Medzikultúrny a medzipriestorový faktor v preklade. Letná škola prekladu 4*. Red. A. KENÍŽ. Bratislava 2006, s. 24.

³⁶⁰ Ibidem. Tłum. — L.S.

mierze badań nad parami i grupami języków bliskopokrewnych”³⁶¹. Badacz skupił uwagę na zagadnieniach języka, w ramach swoich zainteresowań próbując odpowiedzieć na pytanie, czy tłumaczenie między językami blisko spokrewnionymi ma swoją specyfikę, a jeśli tak — to na czym miałyby ona polegać. Jak pisze: „[...] na postawione na początku pytanie, czy istnieje specyfika tłumaczenia w ramach wspólnoty językowej, teoria nie dała zadowalającej odpowiedzi”³⁶².

Wskazując czynniki ogólnie charakteryzujące translację w ramach każdej pary języków, wyróżnia dwie ich grupy i cztery podgrupy:

Grupa I. Czynniki **obiektywne**:

- a) **językowe** — związane ze strukturą konfrontowanych w tłumaczeniu języków,
- b) **kulturowe** — związane ze strukturą konfrontowanych w tłumaczeniu literatur (generalnie — kultur).

Grupa II. Czynniki **subiektywne**:

- a) psychologiczno-translatorskie, związane z oddziaływaniem na tłumacza języka oryginału i języka przekładu, jak również odnośnych tradycji literackich i kulturowych,
- b) recepcyjno-pragmatyczne (socjologiczne), związane z oddziaływaniem przekładu na odbiorcę³⁶³.

Badając przekład w językach blisko spokrewnionych — słowiańskich, Grosbart stwierdził, że ma on pewne „prawidłowości swoiste, odnoszące się wyłącznie do tych języków”³⁶⁴, opisując zaś jego specyfikę, wskazał czynniki przekład ten ułatwiające i utrudniające. Do tych, które przekład ułatwiają, zaliczył czynniki obiektywne, czyli czynniki grupy I.

Odnosi się to przede wszystkim do podgrupy Ia, obejmującej w tym przypadku czynniki obiektywne związane ze strukturą języków bliskich.

Czynniki z podgrupy Ib również ułatwiają przekład, lecz w mniejszej mierze, ponieważ związane są z konfrontacją kultur, a w sferze kultury — nawet jeśli mowa o narodach pokrewnych i sąsiadujących z sobą — mogą zachodzić różnice spowodowane na przykład sprawami wyznaniowymi (katolicyzm w Polsce i prawosławie w Rosji)³⁶⁵.

³⁶¹ Z. GROSBAIT: *Teoretyczne problemy...*, s. 33.

³⁶² Ibidem, s. 36.

³⁶³ Zob. ibidem, s. 17.

³⁶⁴ Ibidem, s. 37.

³⁶⁵ Ibidem, s. 37–38.

W wyznaczonej przez Grosbarta II grupie czynników, które określają przekład,

tłumaczenie jest utrudnione, ponieważ nasila się oddziaływanie na tłumacza interferencji językowej (IIa) i zwiększa rozumienie oryginału przez dużą liczbę odbiorców przekładu (IIb), [...] co znacznie zwiększa kontrolę ze strony czytelnika³⁶⁶.

Wśród czynników utrudniających teoretyk wymienił:

- Samokontrolę i „kontrolę społeczną” — powołuje się tu na opinie tłumaczy, że dokonując przekładu w ramach języków pokrewnych, czują się bardziej skrupowani, niż gdy tłumaczą z języków odległych, gdyż „pokrewieństwo języków zaostrza zarówno samokontrolę tłumacza, jak i kontrolę ze strony czytelników. [...] im bliższy jest język oryginału językowi przekładu, tym ciśniejsze stają się okowy, w których chodzi tłumacz”³⁶⁷.
- Pozorną „łatwość” przekładu i „hipnozę” języka oryginału — tłumacze ulegają złudzeniu, że ze względu na podobieństwo języków nie ma przeszkód do stosowania przekładu dosłownego, ulegają też zjawisku interferencji. Grosbart przytacza zdanie poety i tłumacza rosyjskiego Mikołaja Uszakowa: „Tłumacz z języka niepokrewnego zwykle autora kreował; tłumacz z języka pokrewnego z reguły kopiował tekst autorski”³⁶⁸.
- Uleganie homonimii międzyjęzykowej, czyli mylącym podobieństwom między językami, pomiędzy którymi dokonuje się tłumaczenia. Grosbart nie ogranicza się tylko do kategorii tak zwanych fałszywych przyjaciół tłumacza w ramach leksyki, lecz także podkreśla, że zjawisko homonimii może dotyczyć każdej kategorii języka. „Zjawisko homonimii skutkuje heterofemią międzyjęzykową, czyli błędnym użyciem jednostki jednego języka podobnej pod względem formy (wymowy lub pisowni) do jednostki innego języka, mającej odmienne znaczenie”³⁶⁹.

Jak pisze,

języki dalekie można porównać do całkowicie odmiennych, kontrastujących z sobą kolorów, które nietrudno rozróżnić. I na odwrót, języki pokrewne to jakby różne odcienie tej samej barwy. Przymiotnikiem „czerwony” określamy karmazyn, szkarłat, pąs, purpurę,

³⁶⁶ Ibidem, s. 38.

³⁶⁷ Ibidem, s. 79–80.

³⁶⁸ Ibidem, s. 81.

³⁶⁹ Ibidem, s. 93.

amarant i wiele innych odcieni koloru czerwonego, które rozróżni tylko oko wytrawnego malarza³⁷⁰.

Zapotrzebowanie na przekład wynika z niemożności bezpośredniego porozumienia się ludzi mówiących odmiennymi językami i reprezentujących odmienne kultury. W przypadku języków blisko spokrewnionych często zdarzają się sytuacje, że interlokutorzy rezygnują z pośrednictwa tłumacza, w przekonaniu że dzięki podobieństwu języków są w stanie porozumieć się bez niego. Wrażenie to bywa jednak złudne. „Oczekuje się, że bliskość językowa przybliży nas wzajemnie, tymczasem stwierdzamy, że z reguły stwarza większy dystans” — pisze von Thadden³⁷¹. Nie od dziś wiadomo, że problem skutecznej komunikacji międzykulturowej tkwi nie w podobieństwie czy odmienności systemów języków, lecz poza nimi: w tym, co jest determinowane kulturowo. Zatem dystans ów jest nie tyle skutkiem różnic w systemach gramatycznych, ile zastosowania zasad tych systemów w praktyce, w konkretnej sytuacji komunikacyjnej.

W kręgu danej społeczności kulturowej ludzie komunikują się za pomocą ustalonych reguł³⁷². Anna Wierzbicka pisze:

Każdy język jest oknem na świat, lecz szyby w tym oknie nie są ani przejrzyste, ani pozbawione wzorów. Przeciwnie, każde okno ma swój własny kolor i kształt. Patrzymy na świat głównie przez okno naszego języka ojczystego. Język przydaje kolorów naszej percepcji i poznaniu świata [...]. Języki różnią się między sobą nie tylko jako systemy językowe, ale również jako światy kulturowe, jako nośniki etnicznej tożsamości³⁷³.

Także Grosbart dostrzega ścisły związek języka z kulturą. Podkreśla wagę kulturowego aspektu przekładu, przywołując konkluzję Mieczysława Szymczaka i Olgierda Wojtasiewicza, twierdzących, że „główna trudność przekładu polega nie na istnieniu różnic w strukturze języka A i języka B, lecz na istnieniu odrębności środowiskowo-kulturowych, których odbiciem są fakty leksykalno-semantyczne i stylistyczne”³⁷⁴. Podobnie Šimon w swojej koncepcji dotyczącej komunikacji w ramach wspólnoty środkowoeuropejskiej stwierdza, że

³⁷⁰ Ibidem, s. 37.

³⁷¹ R. VON THADDEN: *Złudzenie bliskości?*...

³⁷² Zob. W.J. BURSZA: *Różnorodność i tożsamość...*, s. 35.

³⁷³ A. WIERZBICKA: *Podwójne życie człowieka dwujęzycznego*. W: W. MIODUNKA: *Język polski w świecie*. Warszawa 1990, s. 71.

³⁷⁴ Z. GROSBART: *Teoretyczne problemy...*, s. 17.

podobieństwo kultur w ramach wspólnoty ułatwia komunikację w jej obrębie, co nie oznacza, że w przekładzie nie występują żadne trudności. Z jednej strony

Hoci partneri dialógu hovoria rôznymi jazykmi, hovoria o tom istom alebo o čomsi podobnom. [...] Autor originálu, prekladateľ i recipient hrajú v takomto prípade „na spoločnej strune” svojich racionálnych i citových skúsenosti a nezriedka aj podvedomia.

Choć partnerzy dialogu mówią różnymi językami, mówią o tym samym lub o czymś podobnym. [...] Autor oryginału, tłumacz i odbiorca grają w tym przypadku „na wspólnej strunie” swoich racjonalnych i emocjonalnych doświadczeń, a nierzadko też podświadomości³⁷⁵.

Z drugiej strony, choć kultury środkowoeuropejskie są sobie bliskie, w tłumaczeniu wyłaniają się problemy, które utrudniają zrozumienie i porozumienie. I nie chodzi tu tylko o odmienne systemy językowe, lecz także o odmienności w sferze kultury i mentalności:

[...] popri týchto spoločných znakoch existujú aj individuálne, teda špecifické pre jednotlivé krajiny. Občan jednej krajiny nechápe automaticky, čo sa vlastne robí v druhej krajine, treba mu to sprístupniť [...].

[...] obok tych znakov spoločných istnieja rovněž indyvidualne, czyli specyficzne dla poszczególnych krajów. Mieszkaniec jednego kraju nie zrozumie automatycznie, co dzieje się w drugim kraju, tę wiedzę trzeba mu udostępnić [...] ³⁷⁶.

W tym celu niezbędna jest pomoc tłumacza. Do czynników utrudniających przekład badacz zalicza także funkcjonujące w poszczególnych kulturach wspólnoty stereotypy i uprzedzenia wzajemne oraz rywalizację, konkurencję między poszczególnymi kulturami czy wręcz wzajemną niechęć³⁷⁷.

Podobnie wypowiada się też Ernst-August Gutt:

Na drodze do udanego przekładu leży nie jedna, lecz dwie przeszkody: pierwsza to różnice między systemami językowymi, a druga — różnice w wiedzy, czy to kulturowej, czy innej. Ponieważ przeszkody te mają odmienny charakter, nie można ich pokonać w ten sam sposób [...] [tj. — L.S.] dopasowując przekładany tekst

³⁷⁵ L. ŠIMON: *Stredná Európa a umelecký preklad...*, s. 26. Tłum. — L.S.

³⁷⁶ Ibidem, s. 29. Tłum. — L.S.

³⁷⁷ Zob. ibidem, s. 30.

do języka docelowego. [...] a niemożność ta staje się tym bardziej widoczna, im większy jest dystans kulturowy³⁷⁸.

Kontynuując myśl, teoretyk pisze:

Ludzka komunikacja wymaga nie tylko odpowiedniego tekstu, lecz również odpowiedniego zaplecza informacyjnego. To stwierdzenie odnosi się w takiej samej mierze do przekładu, jak do wszystkich innych form ludzkiej komunikacji³⁷⁹.

Dzieli możliwe sposoby tłumaczenia na dwie zasadnicze strategie:

- Przekład metodą parafrazy, który „może za pomocą adaptacji kompensować drobne różnice kulturowe i tym samym osiągać efekt bezpośredniej zrozumiałości. Im większy będzie stopień adaptacji, tym mniejsza będzie autentyczność tekstu. Gdy różnic kulturowych jest wiele, adaptacja staje się nieefektywna; konieczne jest wówczas wprowadzenie kulturowej »umiejętności czytania« za pomocą odpowiednich narzędzi pozatekstowych”.
- Przekład metodą cytatu, który „nie adaptuje tekstu w celu zniwelowania różnic kulturowych, dzięki czemu odznacza się wysokim stopniem autentyczności. Od odbiorców wymaga on odpowiedniej znajomości kultury tekstu oryginalnego. Tam gdzie ta znajomość nie występuje, trzeba ją wprowadzić z pomocą odpowiednich środków”³⁸⁰.

Obydwie strategie dookreśla następująco:

- Przekazywanie tego, „co zostało powiedziane”: informowanie odbiorców o bodźcu użytym w komunikacji pierwotnej przez użycie innej formy tego samego bodźca.
- Przekazywanie tego, „o co chodziło”: informowanie odbiorców o tym, co — zdaniem osoby komunikującej — było zamierzonym znaczeniem w komunikacji pierwotnej.

Między tym, co zostało powiedziane, a zamierzonym znaczeniem może występować dość znaczna różnica

- konkluduje³⁸¹, wyjaśniając:

Jedną z istotnych cech parafrazy jest to, że często adaptuje komunikat do wiedzy, którą posiadają jego nowi odbiorcy. W istocie

³⁷⁸ E.-A. GUTT: *Dystans kulturowy a przekład...*, s. 28–29.

³⁷⁹ Ibidem, s. 30.

³⁸⁰ Ibidem, s. 31.

³⁸¹ Ibidem, s. 16.

bardzo często dlatego właśnie wybiera się parafrazę zamiast cytatu. (Oczywiście powodów użycia parafrazy może być bardzo wiele, m.in. niemożność dokładnego odtworzenia pierwotnej wypowiedzi, pośpiech itd.). [...] Jedną z zalet parafrazy jest to, że, dzięki adaptacji do wiedzy nowych odbiorców, jest bezpośrednio zrozumiała (*spontaneously comprehensible*) [...].

Z drugiej strony potencjalnym ograniczeniem tej metody komunikacji jest to, że odbiorcy są całkowicie uzależnieni od zdolności interpretacyjnych osoby dokonującej aktu komunikacji wyższego stopnia. Nie wiedząc, co w istocie zostało powiedziane w akcie komunikacji pierwotnej, nie mają na przykład możliwości dostrzeżenia, że komunikat, który otrzymują, został źle zrozumiany przez jego wtórnego nadawcę. [...] W przypadku cytatu sytuacja przedstawia się zupełnie inaczej. Ponieważ polega on na odtworzeniu pierwotnego bodźca, jego atutem jest autentyczność: odbiorcy uzyskują dostęp do pierwotnego bodźca i mogą samodzielnie go zinterpretować. Są (niemal) niezależni od zdolności interpretacyjnych osoby dokonującej aktu komunikacji wyższego stopnia, a tym samym zabezpieczeni przed możliwym wypaczeniem sensu pierwotnej wypowiedzi. Istotnym ograniczeniem tego sposobu komunikacji jest jednak to, że aby dotrzeć do pierwotnie zamierzonej interpretacji, odbiorcy musieliby móc wykorzystać pierwotnie zamierzoną uprzednią wiedzę. Jeżeli tej wiedzy nie mają, brakuje im podstaw do uznania swojej interpretacji za tożsamą z interpretacją pierwotnie założoną³⁸².

W przekładzie bowiem „prawdziwy problem nie polega na **przełożeniu** pojęć, lecz **wyposażeniu odbiorców tekstu w informacje kulturowe** niezbędne do zrozumienia opisywanych w tekście zdarzeń”, czyli — jak to określa badacz — wydobycie ich z „kulturowego alfabetyzmu”³⁸³.

³⁸² Ibidem, s. 17–18. O przekładzie jako cytacie obszernie pisał też Edward Balcerzan, jednak nie w kategoriach sposobu czy strategii tłumaczenia, ale raczej w kategoriach ontologicznych, uznając, iż między „cytatem” a „przekładem” nie można co prawda postawić znaku równania, cytat bowiem jest przytoczeniem cudzej wypowiedzi dosłownie, przekład zaś stanowi jej przereklamowanie, tym niemniej zarówno cytat, jak i przekład stanowią zbliżoną pod względem zasad poetyki i funkcjonowania w odbiorze reminiscencję wypowiedzi cudzej. W opozycji do przekładu i cytatu przekładoznawca sytuuje opis cudzego tekstu, który mając zastąpić przekład — „oddala się od przekładu tym wyraźniej, im bardziej słabnie w nim cytacyjność”. E. BALCERZAN: *Literatura z literatury (przekład jako cytat)*..., s. 176.

³⁸³ E.-A. GUTT: *Dystans kulturowy a przekład...*, s. 27. Podkr. — Autor.

Jak dotąd — stwierdza — nie przyjęło się opatrywanie wydawanych przekładów swego rodzaju ostrzeżeniem dla czytelników, że rozumieją tekst tylko o tyle, o ile posiadają konieczną wiedzę kontekstową. Upowszechniła się raczej praktyka przeciwna [...] często zapewnia się czytelnikowi poczucie złudnego bezpieczeństwa³⁸⁴.

Jak już wspomniano, efektywność procesu międzykulturowego komunikowania się i powodzenie dialogu międzykulturowego uzależnione są od stopnia podobieństwa i spójności kodów kultur, pomiędzy którymi relacje te zachodzą³⁸⁵. Dlatego dla badania przekładu w perspektywie dialogu kultur ważne staje się pytanie nie tyle o podobieństwa czy różnice w systemach języków komunikujących się z sobą kultur, ile o zakres bliskości kulturowej i o jej wpływ na proces translacji oraz o wartość przekładu jako jedną z detereminant jego udziału w dialogu kultur.

Bliskość kultur a przekład

W przypadku kultur bliskich, czyli takich, w ramach których społeczne poczucie bliskości opiera się na dobrowolności wyboru, z jednej strony można mówić o dużych ułatwieniach w istnieniu przekładu jako produktu oraz w jego funkcjonowaniu w dialogu kultur. Czynnikiem sprzyjającym przekładowi po stronie kultury przyjmującej jest przede wszystkim większe spektrum odbiorców: po utwory wywodzące się z kultury uznanej w drodze wyboru za bliską sięgają zarówno specjaliści, jak i czytelnicy spontaniczni, „wtajemniczeni” i „laicy”. Przekłady utworów pochodzących z kultury bliskiej mają po stronie przyjmującej relatywnie liczną publiczność literacką, której przedstawiciele wykazują zainteresowanie kulturą wyjściową, otwartość na nią, chęć jej poznawania, w czym tkwi sedno intencji dialogicznej. Aktywny stosunek do kultury wybranej i takąż postawa odbiorcza wobec niej oraz związana z tym akceptująca intencja komunikacyjna po stronie przyjmującej sprawiają, że przekład wzbudza zainteresowanie w kręgu sekundarnym oraz jest aktywizowany w odbiorze, co stanowi o sensie jego istnienia. Wobec kultury bliskiej z wyboru odbiorca sekundarny jest — zgodnie z przytoczoną koncepcją Kierzkowskiej — odbiorcą bliskim: zna rzeczywistość i kulturę źródłową. Jego kom-

³⁸⁴ Ibidem, s. 29.

³⁸⁵ Zob. U. Kusio: *Dialog w komunikacji...*, s. 226–227.

petencje odbiorcze w mniejszym lub większym stopniu zbliżają się do kompetencji odbiorcy prymarnego, choć nigdy nie są z nimi identyczne. Gdy mówimy o przekładzie tekstu z kultury znanej, wyjściowy koloryt kulturowy nie jest obcy odbiorcy docelowemu i jeśli nawet nie został w jakiejś mierze udomowiony, to jest rozpoznawalny i zrozumiały; maleje poczucie obcości przeniesionej z oryginału, łatwiejsze jest na przykład odczytywanie intertekstualności wewnątrz kulturowej³⁸⁶. Wiedza odbiorcy o kulturze, z której dany tekst się wywodzi, ułatwia osiągnięcie podobieństwa odbioru sekundarnego przekładu do odbioru prymarnego oryginału.

Otwarta postawa i większe kompetencje odbiorcy docelowego determinują również proces przekładu. Kompetencje odbiorcy sekundarnego, pozwalające mu na zorientowanie się w kontekstach kultury wyjściowej, zwalniają tłumacza z konieczności poszukiwania jakiejś szczególnej strategii przekładu tylko po to, by konteksty źródłowe uczynić dla odbiorcy sekundarnego zrozumiałe, by mu je przybliżyć czy wyjaśnić. Nie ma potrzeby uciekania się do neutralizacji czy naturalizacji i dlatego przekład bardziej inklinuje w stronę zachowania kulturowego kolorytu oryginału, choć rzecz jasna powinien uwzględniać to, co z perspektywy docelowej konstytuuje inność. Przywołując klasyfikację Gutta, możemy z uproszczeniem powiedzieć, że szansę na powodzenie komunikacyjne ma przekład metodą cytatu.

Odbiorcze poczucie bliskości kulturowej oparte na wyborze może też przenosić się na postawę tłumaczy. Z dwóch postaw, jakie wyodrębnił Jarniewicz: ambasadora i legislatora³⁸⁷, tłumaczowi w komunikacji z kulturą bliską z wyboru łatwiej przyjąć postawę legislatora, bo skoro tłumaczy teksty pochodzące z kultury w kręgu odbiorczym już dobrze znanej, to nie musi skupiać się wyłącznie na byciu ambasadorem owej kultury źródłowej. Ma to również swoje przełożenie na problem wyboru tego, co ma zostać przetłumaczone. Wiedza o kontekście wyjściowym wśród odbiorców docelowych sprawia, że spektrum tekstów, które mogą wpisać się w krąg odbiorczy, co — przypomnijmy — zdaniem Toury'ego determinuje wybór, staje się bardzo szerokie: tekstami źródłowymi mogą być zarówno utwory o wyższym potencjale kulturowej neutralności, jak i teksty głębiej zanurzone w kulturze wyjściowej, utwory reprezentatywne czy wręcz kanoniczne dla niej, jak i takie, które w jej kręgu pozostają poza kanonem, na marginesie głównych nurtów kultury, na przykład twórczość regionalna. Lepsza

³⁸⁶ Zob. A. MAJKIEWICZ: *Intertekstualność — implikacje dla teorii przekładu*. Warszawa 2008, s. 176–179.

³⁸⁷ J. JARNIEWICZ: *Tłumacz jako twórca kanonu...*, s. 35–42.

orientacja w tym, co kultura wyjściowa ma do zaoferowania kulturze docelowej, skutkuje większą swobodą i samodzielnością wyboru. Zmniejsza się presja na przedstawianie odbiorcy docelowemu przekładu jako tekstu przede wszystkim reprezentatywnego dla kultury wyjściowej, w zakresie funkcji przekładu ciężar reprezentatywności i informacyjności przenosi się z roli przedstawiciela całej kultury wyjściowej na reprezentowanie konkretnego autora i samego utworu, rośnie też szansa na dostarczenie kulturze docelowej tekstów ją uzupełniających, a przynajmniej faktycznie interesujących odbiorcę sekundarnego. Lepsza też staje się pozycja samego przekładu, który dzięki otwartości i aktywnemu nastawieniu oraz kompetencji odbiorców sekundarnych (co jednocześnie oznacza wyższy poziom wymagań stawianych tłumaczowi) ma szansę na bardziej aktywną obecność w kręgu kultury przyjmującej. Mówiąc o przekładzie literackim, możemy założyć, że im bliższe sobie kultury, tym bardziej w centrum polisystemu literatury przyjmującej będzie lokował się przekład. Warto również zwrócić uwagę, że po stronie przyjmującej w kulturach bliskich z reguły można mówić o pewnej tradycji odbioru kultury wyjściowej, inaczej: o tradycji recepcji, nie tylko dzięki powstawaniu serii przekładowych, ale też dzięki wiedzy odbiorcy sekundarnego na temat historii literatury źródłowej, która pozwala wskazać w niej miejsce danego pisarza. Przekład danego utworu zatem może — choć rzecz jasna nie musi — być odbierany przez pryzmat kultury wyjściowej. Z tradycją recepcji wiążą się też paralele między kulturą wyjściową i docelową, a przekład jako samodzielny utwór, choć związany z oryginałem, może być w nie wpisany. Rola samego przekładu nie musi koncentrować się na funkcji informacyjnej. Może nastąpić przesunięcie akcentu na podnoszące jego wartość po stronie przyjmującej aspekty, które determinują jego funkcję uzupełniającą, możliwe jest też wieloetapowe, sukcesywne budowanie wizerunku danego autora w kulturze docelowej (w zależności od tego, ile jego utworów zostało przetłumaczonych); i wreszcie — co z perspektywy funkcjonowania rynku wydawniczego ma istotne znaczenie dla możliwości dalszego promowania danej kultury źródłowej i wydawania kolejnych z niej przekładów — na ogół łatwiej jest taki przekład sprzedać. Można zatem stwierdzić, że im kultury wzajemnie sobie bliższe, tym łatwiej przekład aktywizuje się w ich dialogu.

Z drugiej strony w translacji w kulturach bliskich „z wyboru” niektóre czynniki ułatwiające odbiór przekładu utrudniają pracę tłumaczowi i wyżej podnoszą poprzeczkę formułowanych pod jego adresem wymagań. Przede wszystkim w przypadku kultury bliskiej „z wyboru” w kręgu odbiorców sekundarnych jest wielu takich, którzy interesując

się daną kulturą, znają również jej język. To zwiększa możliwość presji kontrolnej na tłumacza. Nadto fakt istnienia tradycji recepcji stanowi dla tłumacza zobowiązanie: przekład wpisuje się w nią, zatem tłumacz powinien być jej świadom. Oczywiście, nie oznacza to, że z obowiązku takiej wiedzy zwolniony jest ktoś, kto zajmuje się przekładem tekstów kultur bardziej względem siebie odległych, jednakże na ogół tej sytuacji towarzyszy brak ciągłości dialogu międzykulturowego, tradycja recepcji jest tu w najlepszym razie *in statu nascendi*, dlatego przekład nie ma do czego nawiązać, a tłumacz zawsze lub prawie zawsze staje się prekursorem. W kulturach bliskich „z wyboru” sytuacja jest odwrotna, zdecydowanie częstszym zjawiskiem są na przykład serie przekładów, kreujące tradycję interpretacji danego utworu, a dzięki liczbie tekstów udostępnionych odbiorcy sekundarnemu za pośrednictwem tłumaczeń oraz jego wiedzy o kulturze źródłowej ma on szansę zbudowania sobie obrazu kultury (lub przynajmniej literatury) wyjściowej jako pewnej całości. Dlatego tłumacz winien mieć wiedzę nie tylko o każdej z obu komunikujących się za jego pośrednictwem kultur z osobna, ale też powinien orientować się w relacjach, jakie między nimi zachodzą.

Kultura bliska „z wyboru” zajmuje w kręgu kultury przyjmującej pozycję centralną. Natomiast im dalej od centrum sytuuje się kultura źródłowa (i im mniej podobieństw pomiędzy nią a kulturą przyjmującą), tym bardziej utrudnienia w procesie przekładu i w egzystowaniu translatu będą narastać: przy mniejszym zainteresowaniu odbiorcy docelowego i mniejszych jego kompetencjach przybywać będzie obiektywnych utrudnień w tłumaczeniu, a przekładowi będzie trudniej aktywizować się w dialogu kultur. Translat, którego tekst źródłowy wywodzi się z kultur peryferyjnych, nawet jeśli są one pokrewne, przede wszystkim natrafia na opór niezainteresowanego odbiorcy docelowego, który z racji obojętności wobec kultury wyjściowej nie ma o niej wiedzy, nie jest jej ciekaw i w efekcie ma też ograniczone kompetencje jej odbioru. Ponieważ krąg docelowy nie przejawia intencji komunikowania się z kulturą wyjściową, nie można mieć pewności co do tego, że przekład wywodzącego się z niej utworu znajdzie odbiorców, a jeśli znajdzie, to raczej nielicznych, z reguły — odbiorców wtajemniczonych, specjalistów. Spontaniczny odbiorca docelowy jest tu odbiorcą dalekim: nie zna kultury i rzeczywistości języka docelowego ani prawdopodobnie nie ma motywacji, by ją lepiej poznać. Nadto wobec niewielkiej liczby tłumaczeń z danej kultury oraz w sytuacji, gdy przekłady z niej powstają sporadycznie, nie ma ciągłości odbioru tejże kultury (literatury) wyjściowej ani tradycji recepcji. Dlatego każdy przekład w kręgu odbiorczym musi sam znaleźć drogę do czytelnika, co z jednej strony można uznać za ułatwienie (przekład nie jest

„obciążony” tradycją odbioru, na przykład poprzednika w serii), ale z drugiej — stanowi utrudnienie zwłaszcza dla tych tekstów, których potencjał dialogiczny jest ograniczony na przykład wysokim nasyceniem rodzimym kolorytem kulturowym.

Samo tłumaczenie z kultury nieznanej lub mało znanej jest trudne. Wobec niekompetencji odbiorcy docelowego z reguły potrzeba więcej objaśnień i wytłumaczeń, bo ewentualni czytelnicy spontaniczni (a przecież, o czym była już mowa, przekładu nie tworzy się wyłącznie dla specjalistów) wykazują wyższy stopień poczucia obcości. Jak wspomniano, zgodnie z sugestią Evena-Zohara translator powinien uczynić wszystko, by przekład zyskał akceptację po stronie odbiorcy; zatem podejmując decyzje w procesie przekładu, powinien starać się uwzględnić możliwości odbioru translatu. Oznacza to, że tłumacz oscyluje nie tylko pomiędzy kulturą źródłową i docelową, ale także między kolorytem kulturowym wpisanym w oryginał a kompetencjami w zakresie odbioru kontekstu kultury wyjściowej, jakimi dysponuje — czy raczej: nie dysponuje — czytelnik docelowy, przy czym wobec dystansu między kulturami nierzadko napotyka brak rozwiązań ekwiwalentnych. Jeśli więc chce osiągnąć założony efekt komunikacji, musi uciec się do przekładu wolnego czy też — zgodnie z klasyfikacją Gutta — do przekładu metodą parafrazy, ze wszystkimi wadami i zaletami takiej strategii tłumaczenia, której skrajną formą może być wykluczająca relację dialogiczną kolonizacja tekstu utworu przez kulturę docelową. Tymczasem dwie kultury, które nie są sobie bliskie, chcąc osiągnąć pożądaną efekt komunikacyjny, potrzebują przekładu, który będąc reprezentantem pierwszej z nich wobec drugiej, na ogół jednym z nielicznych, będzie też źródłem informacji o niej, w związku z czym pożądana jest wierność w tłumaczeniu kolorytu wyjściowego, co z kolei utrudnia uniknięcie obcości. Tłumacz zatem w procesie przekładu staje przed trudnym zadaniem pogodzenia tych sprzeczności.

Jeśli chodzi o wybór tekstu do tłumaczenia, częściej decydują o nim kryteria kultury wyjściowej — wybiera się utwory, które w jakimś wymiarze są ważne dla literatury i kultury rodzimej, podczas gdy — jak wiemy — o powodzeniu komunikacji za pośrednictwem przekładu tak naprawdę decydują nie konteksty wyjściowe, lecz docelowe. Rośnie też rola tłumacza, który — czy tego chce, czy nie chce — zarówno przez kulturę wyjściową, jak i przez odbiorców docelowych postrzegany jest jako ambasador kultury źródłowej. Oznacza to zarazem zwiększone oczekiwania w stosunku do tłumacza ze strony kultury wyjściowej przy jednoczesnym braku zainteresowania efektem jego pracy, czyli przekładem, po stronie docelowej i trudno się nie zgodzić, że jest to dla translatora sytuacja zdecydowanie niekomfortowa,

jako że istnieniu przekładu i tym samym pracy tłumacza sens nadaje przecież odbiór (lektura) po stronie przyjmującej. Jednak pośrednik w komunikacji międzykulturowej nie podlega presji kontrolnej ze strony niekompetentnych odbiorców sekundarnych, którzy nie znają języka źródłowego kultury im odległej, ma zatem przewagę psychiczno-językową i pod tym względem przekład tekstu kultury peryferyjnej, nieznannej jest łatwiejszy. Mária Kusá zwraca też uwagę na inne zjawisko, specyficzne dla przekładu z języków tak zwanych małych. Otóż stwierdza ona, że tłumacze takich języków, reprezentujących w kręgu przyjmującym kultury peryferyjne, wykazują często niższe kompetencje w realizowaniu usług pośrednika niż tłumacze języków „wielkich”, a te, którymi dysponują, nabywają przypadkowo. Nierzadko się zdarza, że nie tylko odbiorca docelowy nie zna języka i kultury źródłowej, ale mierną ich znajomość prezentuje też sam tłumacz. Często również klienci, zamawiający tłumaczenie, nie mają wiedzy o istnieniu specjalistów parających się przekładem z danego „małego” języka. Wobec takich ograniczeń, utrudniających przełamanie bariery komunikacyjnej, daje się zaobserwować skłonność do zastępowania komunikacji z udziałem takiego języka źródłowego komunikacją za pośrednictwem języka trzeciego — z grupy tak zwanych wielkich³⁸⁸. Cechę specyficzną komunikacji z kulturą peryferyjną stanowi więc także zjawisko tak zwanego przekładu „z drugiej ręki”. Niestety, filtr owego języka pośredniczącego zaciera kulturę oryginału. W takim przypadku rola przekładu w dialogu kultur znacznie się komplikuje, bo trudno wskazać kulturę, którą faktycznie reprezentuje. Jeśli przyjęliśmy, iż jednym z podstawowych warunków dialogiczności kultur jest możliwość określenia kulturowej tożsamości uczestników sytuacji spotkania, to tożsamość takiego przekładu, który i tak nie jest przecież kulturowo „czysty”, lecz zgodnie z koncepcją Popoviča podlega kreolizacji, ulega jeszcze większemu naruszeniu i zamiast dialogu kultur należałoby mówić raczej o ich wymieszaniu i o wielokulturowości. Jak sugeruje Kusio, wielokulturowość nie prowadzi do dialogu, jej wynikiem może być jedynie polifonia³⁸⁹.

Negatywny wpływ na kompetencje translatorskie tłumacza, a zatem także na sam przekład z kultury peryferyjnej, ma również fakt, że najczęściej po stronie przyjmującej brakuje instytucjonalnych rozwiązań pozwalających na odpowiednie przygotowanie pośredników w komunikacji z taką kulturą (na przykład brak możliwości kształ-

³⁸⁸ Zob. M. Kusá: *Preklad ako súčasť dejín kultúrneho priestoru*. Bratislava 2005, s. 142.

³⁸⁹ U. Kusio: *Dialog w komunikacji...*, s. 201.

cenia tłumaczy), a okazje do ćwiczenia się w zawodzie zdarzają się rzadko³⁹⁰. Oprócz, a częściej zamiast tłumaczy przygotowanych instytucjonalnie do swoich obowiązków, którzy mają odpowiednie kompetencje, w komunikacji z udziałem języka „małego” i kultury peryferyjnej można liczyć jedynie na tłumacza nieprzygotowanego czy — jak określa go Kusá — „niezainteresowanego” (*nezainteresovaný*), który mimo iż nie dysponuje odpowiednim przygotowaniem i nie ma odpowiedniej wiedzy, podejmuje się pośrednictwa i tłumaczy — dopuszczając się przy tym ewidentnych błędów³⁹¹. W dalszej części pracy taki translator będzie określany jako tłumacz przypadkowy, który jest przeciwieństwem tłumacza przygotowanego.

Do negatywnych zjawisk należałoby również zaliczyć fakt, że na ogół nieliczni w danym kręgu odbiorczym tłumacze z danego „małego” języka i kultury peryferyjnej wzajemnie dobrze się znają, co oddziaływa z jednej strony deprymująco, zwłaszcza na młodego adepta sztuki translacji, a z drugiej — wobec braku konkurencji — demoralizująco i demotywiąco.

W odniesieniu do przekładu z kultury peryferyjnej trzeba jeszcze zwrócić uwagę na relację pomiędzy samymi kulturami: peryferyjność z reguły dotyczy kultur „małych” narodów w kręgu kultury większej. Ta asymetryczna relacja często wiedzie do kulturowej kolonizacji, której skrajną formą jest zdominowanie przez naturalizację całości wyjściowego kolorytu kulturowego. Tymczasem, jak już powiedziano, nie ma mowy o dialogu, jeśli relacja między kulturami nie jest równorzędna; permanentna peryferyjność jednej względem drugiej wyklucza relację dialogiczną.

Reasumując, bliskość kultur, rozumiana tak, jak definiuje ją Szpociński, a zatem jako wiedza i zainteresowanie daną kulturą w kręgu kultury przyjmującej, istotnie wpływa zarówno na miejsce, funkcjonowanie i rolę przekładu w dialogu pomiędzy obiema kulturami, jak i na sam proces translacji. Zależność między bliskością kultur i przekładem jest zresztą relacją zwrotną: przekład — artystyczny, literacki — również w jakiejś mierze współtworzy relację między kulturami, choć w świecie współczesnym zazwyczaj stanowi tylko jedną z wielu jej determinant. Jak pisze Elżbieta Skibińska:

³⁹⁰ Zob. M. Kusá: *Preklad ako súčasť dejín...*, s. 138–142. W komunikacji ustnej autorka dostrzega pewną skłonność nosicieli małego języka w sytuacji rozmowy z przedstawicielem „wielkiego” języka do wypowiadania się z większym patosem i emfazą, co ma przydać powagi i jednocześnie podkreślić własną odmiennność, często stosowane są też odwołania do kontekstu światowego.

³⁹¹ Zob. *ibidem*, s. 142.

Uwzględnienie wymiaru kulturowego aktu przekładu sytuuje ten akt w określonym kontekście społecznym i historycznym, w którym działają liczne czynniki, wpływające na sposób dokonania się przekładu, a następnie jego funkcjonowania w kulturze biorcy³⁹².

To kontekst decyduje w dużym stopniu o możliwościach medialnych przekładu, jak też wpływa na kształt samego tekstu przekładu. Zarazem tekst przekładu, w tym jego jakość, warunkuje jego medialne możliwości. Można więc powiedzieć, że kontekst mediacji decyduje o przekładzie, a przekład — o zakresie mediacji. Zagadnień tych nie należy rozpatrywać rozłącznie.

Przekład w dialogu kultur polskiej i słowackiej

W ramach kultury polskiej i słowackiej zarówno proces przekładu, jak i jego funkcjonowanie jako produktu mają swoją specyfikę, wynikającą z relacji pomiędzy obiema kulturami. Choć kultura słowacka nie jest dla Polaków bliską „z wyboru”, to jest kulturą sąsiedzką, bliską przestrzennie. Obie kultury mają wspólne korzenie, a języki polski i słowacki są językami pokrewnymi, bliskimi genetycznie. Na tej podstawie ugruntowało się w Polsce powszechne przekonanie o dużym podobieństwie, a nawet niemal identyczności naszych kultur i tym samym — o kulturze słowackiej jako w stosunku do kultury polskiej najbliższej. Jeśli przekonanie to skonfrontować ze Szpocińskiego koncepcją bliskości kulturowej, to badania naukowe, choć ograniczone i niesystematyczne, nie potwierdzają zgodności tego twierdzenia z prawdą. Ma to odniesienie do przekładu — zarówno do procesu jego powstawania, jak i do jego funkcjonowania w kręgu kultury przyjmującej, przy czym w dalszym ciągu pracy interesować nas będzie kierunek przeniesienia tekstu utworu z kultury słowackiej do polskiej.

Jak wynika z przytoczonych tu efektów badań, przeprowadzonych przez Teresę Smolińską, przeciętny Polak jako potencjalny odbiorca docelowy przekładu utworu słowackiego nie wykazuje odpowiedniej wiedzy o kulturze słowackiej, by można go było uznać za odbiorcę bliskiego, a mając ograniczone kompetencje odbiorcze, jest odbiorcą dalekim. Wspólnota korzeni obu kultur, przekładająca się na po części wspólną tradycję oraz pokrewieństwo systemów językowych polskie-

³⁹² E. SKIBIŃSKA: *W szkole interkulturowości: problematyka różnic między kulturami w dydaktyce przekładu...*, s. 81.

go i słowackiego, daje co prawda polskiemu czytelnikowi możliwość bycia odbiorcą bliskim, jednakże są przesłanki utrudniające mu to, a może nawet uniemożliwiające. W Polsce kulturę słowacką zwykło się postrzegać jako „mniejszą” od polskiej. Nie jest to pogląd nieuprawniony, sami Słowacy podobnie oceniają własną kulturę, na przykład Mária Kusá stwierdza, że kulturę słowacką można określać jako tak zwaną małą³⁹³. Jednocześnie język polski z perspektywy słowackiej jest — podobnie jak rosyjski — językiem „wielkim”³⁹⁴. To powoduje, że Polacy mają skłonność do traktowania kultury swoich sąsiadów z pewną dozą protekcjonalizmu. Nieznajomość kultury również może skutkować uleganiem złudzeniu podobieństwa. Przypomnijmy: odbiorca mający świadomość spotkania z kulturą, którą uznaje za bliską, nie zakłada odczuwania w wysokim stopniu inności czy obcości, przyjmując, iż reprezentant tej kultury zachowuje się, myśli, wartościuje identycznie jak on sam. Tym łatwiej wtedy przeoczyć odmienność, a to z kolei przekłada się na postrzeganie i wartościowanie kultury wyjściowej, którą tym łatwiej uznać za swojską, znaną, a więc nieciekawą. Z takim właśnie zjawiskiem, ze swoistym „zaklętym kręgiem” pozornej bliskości i braku poznania mamy do czynienia w relacji kultury polskiej do słowackiej. Nie ułatwia to pracy tłumaczowi, który powinien wykazać się świadomością owych wynikających ze stereotypu bliskości językowo-kulturowej ograniczeń po stronie przyjmującej, a także wyczuleniem na wszelkie pułapki wynikające z podobieństwa języków i kultur.

Nie bez znaczenia dla postrzegania kultury południowego sąsiada wśród Polaków pozostaje zjawisko dyfuzji, które utwierdza w przekonaniu o bliskości kultur i prowadzi do zacierania granic, tak iż polski odbiorca nie dostrzega obcości źródłowej elementów, jakie kultura polska przejęła od kultury słowackiej. Najlepszy tego przykład stanowi mit Janosika, który ukształtowany po stronie słowackiej, objął całe terytorium pogranicza spiskiego, stąd trafił do polskiej literatury narodowej i udomowił się w niej, więc dziś odbiera się go jako własność kultury polskiej. Jak pisze Antoni Kroh, Janosik jest „importem ze Słowacji, który [jako postać z ludowych bajd, a nie postać historyczna — L.S.] przywędrował na Podhale, a potem spolszczył się i zrobił karierę”³⁹⁵. Obce pochodzenie i funkcjonowanie mitu Janosika polskich

³⁹³ Zob. M. Kúsa: *Preklad ako súčasť dejín...*, s. 18.

³⁹⁴ Ibidem, s. 142.

³⁹⁵ A. KROH: *Elementy słowackie w kulturze ludowej Podhala*. W: *Związki kulturalne polsko-słowackie w dziejach...*, s. 305—307. Autor pisze: „Popularność janosikowych utworów Tetmajera, Kasprowicza i innych poruszyła wielką falę grafomanii. Żywiość ruchu regionalistycznego, życzliwość *a priori* dla utworów gwarą sprawiła, że

odbiorców spontanicznych zdają się nie interesować (poza specjalistami — badaczami zagadnienia), Polacy nie są otwarci na przyjęcie innej jego wersji, czego najlepszym dowodem jest klęska recepcji po stronie polskiej filmu *Janosik. Prawdziwa historia* (2009) w reżyserii Agnieszki Holland i Kasi Adamik. Po stronie słowackiej film ten święcił tryumfy, zyskując wielką popularność wśród tamtejszych widzów. Obraz, do którego scenariusz napisała Eva Borušovičová, bliższy jest słowackiej niż polskiej wersji mitu³⁹⁶. Jak napisał polski recenzent, reżyserki

zdejęł Janosika z koturnów, jednak biedak nie utrzymał się na nogach. Reinterpretacja jego postaci skończyła się fiaskiem. Odarty z heroicznego mitu [...] okazał się strasznym nudziarzem³⁹⁷.

Ze względu na ludowe pochodzenie mitu o Janosiku postrzeganie literatury i kultury narodu zza Tatr przez pryzmat tegoż mitu sprawia, że może ona wydać się Polakom — zwłaszcza odbiorcom „wtajemniczonym” — mniej atrakcyjna, by nie rzec: gorsza jakościowo, zwłaszcza że i bez tego, przynajmniej jeśli chodzi o twórczość literacką, jest postrzegana jako nieciekawa i peryferyjna³⁹⁸.

Wiele wskazuje na to, że w polskim kręgu odbiorczym nie można mówić o faktycznej postawie dialogicznej wobec kultury słowackiej, choć nie sposób tego udowodnić bezpośrednio żadnymi badaniami. Pośrednio może świadczyć o tym słaba obecność literatury słowackiej w Polsce i praktycznie całkowity brak przejawów jej recepcji. Już w latach sześćdziesiątych XX wieku Zdzisław Hierowski zwracał uwagę na fakt, że literatura słowacka w naszym kraju zdaje się kompletnie nie istnieć, bo brak jakichkolwiek recenzji jej polskich tłumaczeń³⁹⁹.

Janosik już w latach dwudziestych przestał być romantyczny, a stał się kiczowaty”. Ibidem, s. 307. Swoistym paradoksem dziejów jest, że takiego kiczowatego Janosika zwróciliśmy w latach siedemdziesiątych ubiegłego stulecia Słowakom w formie — skądinąd świetnej pod względem muzycznym i niezłej literacko — śpiewowgry Ernesta Brylla i Katarzyny Gaertner *Na szkle malowane*, która wystawiona przez Słowacki Teatr Narodowy urzekła tamtejszych widzów i przez wiele lat nie schodziła z teatralnego afisza.

³⁹⁶ O kształtowaniu się mitu Janosika w kulturze słowackiej pisze J. Goszczyńska: *Mit Janosika w folklorze i literaturze słowackiej XIX wieku*. Warszawa 2001.

³⁹⁷ M. WALKIEWICZ: *Pogrzeb harnasia*. <http://www.filmweb.pl/reviews/Pogrzeb+harnasia-9412> z dnia 16 marca 2010 [dostęp: 17.08.2014].

³⁹⁸ Zob. R. MAJEREK: *Literatura słowacka w Polsce...*, s. 151—153.

³⁹⁹ Zob. Z. HIEROWSKI: *Literatura czeska i słowacka w Polsce Ludowej (1945—1964)*. Katowice 1966. O niekompetentnym, powierzchownym traktowaniu przekładów twórczości słowackiej przez polskich recenzentów pisze również M. BUCZEK: *O polskich przekładach prozy Vincenta Šikuli*. Katowice 2010, s. 92.

Dziś obecność twórczości pisarzy słowackich w Polsce nadal jest niezadowolająca, a tłumaczenia utworów pisarzy zza Tatr recenzowane są z rzadka. W recenzjach tych nie znajdziemy nawiązań do innych publikowanych w naszym kraju książek twórców słowackich, nawet gdyby chodziło o inne dzieło tego samego autora. Każda książka słowacka jest w Polsce samotną wyspą. Przyczyn tego stanowiska można poszukiwać właśnie w polskim przekonaniu o bliskości naszych kultur. Polacy — mimo że uznają Słowaków za swoich najlepszych sąsiadów — mają obojętny stosunek do ich kultury i nie są zainteresowani jej poznawaniem. Dla przeciętnego Kowalskiego, który żywi przekonanie, że kultura słowacka jest identyczna z kulturą polską, jako mniejsza, „słabsza” jest po prostu *a priori* nieciekawa⁴⁰⁰. Utrudnia to funkcjonowanie literatury i kultury słowackiej na polskim rynku odbiorczym, a każdy polski przekład musi sam walczyć o odbiorcę docelowego.

Z kolei podobieństwo systemów językowych powoduje poszerzenie możliwości odbiorczych po stronie polskiej, co w codziennej komunikacji bezpośredniej może nawet pozwalać użytkownikom obu języków, którzy prowadzą konwersację potoczną, na porozumiewanie się bez pośrednictwa translacji. To sprawia, że próby komunikowania się bez obecności tłumacza podejmowane są również w sytuacjach komunikacji tematycznie i językowo trudniejszej, wymagającej posługiwania się językiem literackim, administracyjnym lub innym specjalistycznym. Tu już podobieństwo językowe okazuje się niewystarczające i złudne: nie tylko nie prowadzi do komunikacji efektywnej, lecz może wręcz skutkować nieporozumieniami. Przykładów porażki komunikacyjnej wskutek nieporozumienia spowodowanego obecnością różnych typów homonimii międzyjęzykowej, na przykład *faux amies*, można wymienić wiele, wystarczy sięgnąć po książkę byłej ambasador Republiki Słowackiej w Polsce Magdy Vášáryovej *Polnočný sused*⁴⁰¹. Autorka opisuje skutki prowadzenia oficjalnych i nieoficjalnych rozmów polsko-słowackich bez pośrednika językowego. W każdej z tych sytuacji interwencja owego pośrednika okazała się niezbędna, tłumacz musiał spełnić funkcję „pogotowia ratunkowego”, wspierającego jakoś komunikacji. Fałszywym przyjacielem interlokutorów okazywało się z reguły stereotypowe, złudne przekonanie o łatwości porozumienia. Tymczasem samo podobieństwo języków wcale nie gwarantuje porozumienia ani nie może zrekompenzować niekompetencji polskiego odbiorcy w zakresie znajomości kultury słowackiej.

⁴⁰⁰ Zob. R. MAJEREK: *Literatura słowacka w Polsce...*, s. 151–152.

⁴⁰¹ M. VÁŠÁRYOVÁ: *Polnočný sused*. Bratislava 2008, s. 28, 96–98, 234, 252.

Dla translacji w ramach wspólnoty kultura jest obok języka generalnie czynnikiem przekład ten ułatwiającym, mimo iż „w sferze kultury — nawet jeśli mowa o narodach pokrewnych i sąsiadujących ze sobą — mogą zachodzić różnice [...]”⁴⁰². Przekonanie o bliskości kultur nadbudowuje się nad odczuwanym podobieństwem języków polskiego i słowackiego. Choć zgodnie ze spostrzeżeniem Grosbarta podobieństwo języków z całą pewnością przekład ułatwia, to nie czyni go absolutnie bezproblemowym. Im bliższe języki, tym silniejsza jest interferencja, owa „hipnoza” języka, z którego się tłumaczy, tym łatwiej też tłumacz ulega złudzeniu podobieństwa tam, gdzie faktycznie go nie ma. Stereotyp bliskości wywołuje złudne wrażenie, że do tego, by tłumaczyć literaturę słowacką na język polski, w gruncie rzeczy nie trzeba znać języka źródłowego. Negatywnym skutkiem tej pozornej łatwości komunikacji jest obecność tłumaczy przypadkowych, którzy podejmują się przekładu bez właściwych kompetencji. Nieznajomość języka oryginału wraz z niedostateczną wiedzą o kulturze wyjściowej ograniczają kompetencje tłumacza, który tym łatwiej ulega interferencji. Efekty pracy takiego tłumacza nie są, bo nie mogą być, zadowalające. Zresztą, nawet w przypadku tłumaczy przygotowanych zbyt ufną w zakotwiczone w powszechnej świadomości przekonanie o bliskości języków i kultur często prowadzi do błędów, na czym cierpi jakość przekładu, także literackiego. Wpływa to niekorzystnie na recepcję literatury słowackiej po stronie polskiej, a wobec mechanizmu odbioru przekładu polegającego na tym, że czytelnik sekundarny — zwłaszcza spontaniczny — nie dostrzega pracy tłumacza, lecz wyłącznie autora, przekłady kiepskiej jakości tylko potwierdzają opinię o słabości literatury słowackiej.

Bywa, że tłumaczenia utworów słowackich dokonują osoby, które nie znając języka słowackiego, polegają na własnej znajomości innego obcego języka słowiańskiego, najczęściej czeskiego. Zdzisław Hierowski stwierdza:

[...] jeszcze po roku 1945 mogło się zdarzyć, że przetłumaczono książkę słowackiego autora z czeskiego tłumaczenia, a polski tłumacz nawet nie wiedział, że nie przekłada z oryginału⁴⁰³.

⁴⁰² Z. GROSBAIT: *Teoretyczne problemy...*, s. 37–38.

⁴⁰³ Z. HIEROWSKI: *Nad Wełtawą, Dunajem i nad Wisłą*. „Życie Literackie” 1967, nr 789, s. 9. Por. także IDEM: *Polskie przekłady literatury słowackiej po r. 1945 w świetle analizy artystycznej*. V: *Vzťahy slovenskej a poľskej literatúry od klasicizmu po súčasnosť...*, s. 336–337, 339.

O ile do lat siedemdziesiątych czy nawet osiemdziesiątych XX wieku obecność tłumaczy przypadkowych można wyjaśnić i ewentualnie usprawiedliwić niedostatkiem instytucjonalnych możliwości profesjonalnego przygotowania translatorów słowacystów w naszym kraju, o tyle bardziej niepokoi fakt, że mimo poprawy sytuacji w tym względzie z tłumaczeniem utworów słowackich z ich wersji czeskojęzycznych spotykamy się również w XXI wieku⁴⁰⁴. Zatem część polskich tłumaczeń literatury słowackiej to przekłady „z drugiej ręki”. Hierowski podkreślał niekorzystne skutki takich działań zarówno dla jakości przekładów, jak i dla obrazu literatury słowackiej w Polsce. Pisał:

Choć język ten [czeski — L.S.] wykazuje większe podobieństwo do słowackiego niż polski, to jednak tłumaczenie literatury słowackiej w oparciu o wyłączną znajomość czeskiego nie gwarantuje dobrego efektu pracy translatora. Tłumacz, który zna słabo język oryginału i nie czuje się w jego zasobie słownym i w jego strukturze gramatycznej dość swobodnie, nie jest zdolny do adekwatnego odtworzenia cech i walorów stylistycznych tłumaczonego dzieła⁴⁰⁵.

W efekcie przekład ten nie może być uznany za zjawisko korzystne dla obrazu literatury w polskim kontekście odbiorczym. Tłumaczenia „z drugiej ręki” nie tylko wiążą się z ryzykiem zatarcia specyfiki kultury oryginału w samym utworze. Przywołują też inny niż oryginalny kontekst kulturowy, w tym przypadku — czeski⁴⁰⁶, a to prosta droga do utożsamiania literatury słowackiej z literaturą czeską. Przekład taki przestaje reprezentować kulturę źródłową — słowacką, tłumacz zaś *de facto* przestaje być jej ambasadorem, choć akurat tego kultura słowacka

⁴⁰⁴ Bodaj najnowszym przykładem jest tłumaczenie opowiadań Michala Hvoreckiego, uznawanego za jednego z najciekawszych pisarzy słowackich młodego pokolenia. M. HVORECKÝ: *W misji idealnej czystości*. Tłum. M. BABKO. Bytom 2002.

⁴⁰⁵ Z. HIEROWSKI: *Polskie przekłady z literatury słowackiej po r. 1945...*, s. 337.

⁴⁰⁶ Nawiasem mówiąc, Czesi sami zadają sobie pytanie, czy przekładać literaturę słowacką. I choć ze względu na wiele lat wspólnej państwowości wciąż jeszcze przyzwyczajeni są do czytania literatury słowackiej w oryginale (mimo iż w obu językach istnieje sporo odmienności, również takich, które mogą Czechowi utrudnić albo wręcz uniemożliwić rozumienie danego słowackiego dzieła), na pytanie to udzielają odpowiedzi pozytywnej już choćby dlatego, że „bývá překlád vybaven úvodem či doslovem, komentářem apod., což vše vede k aktivizaci dané literární problematiky a k oživení čtenářského záujmu, tedy k přínosné kulturní komunikaci” („zdarza się, że przekład zostaje opatrzony wstępem lub posłowiem, komentarzem itp., co prowadzi do aktywizacji danej problematyki literackiej i do ożywienia czytelniczego zainteresowania, zatem do efektywnej komunikacji literackiej”). V. STRAKOVÁ: *Překládat, či nepřekládat ze slovenštiny? V: Překládání a čeština*. Red. Z. KUFNEROVÁ, Z. SKOUMALOVÁ. Jinočany 2003, s. 67. Tłum. — L.S.

wyduje się oczekiwać, o czym świadczyć może wypowiedź Šimona. Określając zadania tłumacza w obrębie wspólnoty kulturowej, badacz wspomina o tym, że autorzy poszczególnych literatur narodowych ją współtworzących nie są znani w poszczególnych kulturach poza narodową, i sugeruje, iż

je úlohou prekladateľov napomôcť, aby sa títo autori presadili v našom kultúrnom kontexte — lenže to isté očakávame od stredoeurópskych partnerov aj vo vzťahu k slovenskej kultúre, inak by bola stredoeurópska vzájomnosť iba jednosmerná.

zadaniem tłumacza jest pomóc, by ci autorzy zostali dostrzeżeni w kontekście naszej kultury — lecz tego samego oczekujemy od partnerów środkowoeuropejskich również w stosunku do kultury słowackiej, w innym wypadku wzajemność środkowoeuropejska będzie wyłącznie jednokierunkowa⁴⁰⁷.

Jeśli zaś kultura słowacka oczekuje od polskich tłumaczy, że w swoim kręgu kulturowym będą jej ambasadorami, to z tej perspektywy bardziej pożądanym jest przekład metodą cytatu, według typologii Gutta, nie parafrazy, przy czym w obrębie tłumaczenia z języka słowackiego na język polski, również w przekładzie literackim, wskutek podobieństwa systemów językowych stosunkowo często możliwy jest przekład dosłowny — literalny. Niebezpieczeństwo takiego sposobu tłumaczenia polega na tym, iż wobec pułapki homonimii międzyjęzykowej może on się okazać nie cytatem, lecz parafrazą, która tylko w przybliżeniu oddaje znaczenia, sensy i koloryt kulturowy oryginału, a zawsze w takich przypadkach jest przejawem kolonizacji kultury wyjściowej przez kulturę docelową.

Z kolei polscy odbiorcy, tkwiący w przekonaniu o bliskości i podobieństwie naszych kultur, oczekują raczej, iż literatura i kultura sąsiadów zza Tatr zaproponuje im coś, czego nie mają w swojej kulturze. Tłumacz ma być więc raczej legislatorem, przekład zaś powinien raczej pełnić funkcję uzupełniającą, a nie tylko informacyjną lub reprezentacyjną. Zawsze jest szansa, że nowe zjawiska, jakie translat może z sobą przynieść, okażą się dla polskiego odbiorcy atrakcyjne, a tym samym wzbogacą kulturę i literaturę przyjmującą. Niestety, dotąd żaden przekład słowacki po stronie polskiej nie odniósł takiego sukcesu.

Istotnym ograniczeniem w przekładzie z języka słowackiego na język polski jest też wynikająca z podobieństwa systemów językowych

⁴⁰⁷ L. ŠIMON: *Stredná Európa a umelecký preklad...*, s. 28. Tłum. — L.S.

presja, jaką na tłumaczu może wywierać polski odbiorca. Przy tak bliskich językach po stronie odbioru „Rozumienie dzieła w skrajnych przejawach dojść może do bilingwizmu (dwujęzyczności), co znacznie zwiększa kontrolę ze strony czytelnika” — pisze Grosbart⁴⁰⁸. Czytelnik może kwestionować na przykład odejście od literalności w procesie translacji, choć trzeba przyznać, że odbiorcy nierzadko tylko **wyduje się, że rozumie**. Owo poczucie zrozumienia powoduje, że

tłumacz czuje się bardziej skrepowany niż w przypadku, gdy ma do czynienia z językami dalekimi, ponieważ pokrewieństwo języków zaostrza zarówno samokontrolę tłumacza, jak i kontrolę ze strony czytelników. [...] Zarówno założenia teoretyczne, jak i praktyka przekładu skłaniają do wniosku, że pozytywne lub negatywne oddziaływanie kontroli i samokontroli zależy od predyspozycji psychicznych tłumacza i niewątpliwie jest składnikiem specyfiki pracy translatorskiej w obrębie języków pokrewnych⁴⁰⁹.

Przekład z języka i kultury słowackiej na język polski i dla polskiego odbiorcy podlega zatem tym samym ułatwieniom i utrudnieniom, które wskazał Grosbart, charakteryzując specyfikę przekładu w ramach języków i kultur blisko spokrewnionych. Czynniki obiektywne, czyli podobieństwo kultur i języków, ułatwiają dokonanie przekładu, a czynniki psychologiczne, zwłaszcza presja podobieństwa, go utrudniają⁴¹⁰. Jeśli natomiast chodzi o recepcję przekładu jako produktu i jego udział w dialogu kultur, to owo podobieństwo sprzyja im w mniejszym stopniu, niż można oczekiwać. Przekład w obrębie kultur bliskich nie ze społecznego wyboru, lecz przestrzennie, w sytuacji gdy jedna z nich względem drugiej zajmuje pozycję peryferyjną, jak to jest w sytuacji kultury słowackiej w Polsce, przede wszystkim musi się przebić przez obojętność odbiorców po stronie przyjmującej, przez wynikającą z braku wiedzy ich niekompetencję, przez spowodowane geograficznym sąsiedztwem zatarcie granic pomiędzy kulturami, a w sytuacji kultur pokrewnych — także przez powszechne przekonanie o tożsamości kulturowej w wielu wymiarach, które jednak — jak widać na przykładzie relacji polsko-słowackich — może być oparte na przesłankach pozornych. Przy słabej recepcji osłabieniu ulega funkcjonalność takiego przekładu. Trudniej mu reprezentować własną, słowacką kulturę źródłową, nie dociera do polskiego odbiorcy z informacją o kulturze pochodzenia oryginału, a nie mając recepcyjnej siły,

⁴⁰⁸ Z. GROSBART: *Teoretyczne problemy...*, s. 37.

⁴⁰⁹ Ibidem, s. 41–42.

⁴¹⁰ Zob. ibidem, s. 37.

nie jest też w stanie pełnić ewentualnej funkcji uzupełniającej wobec kultury polskiej. Tym samym dostępna Polakom za pośrednictwem przekładu literatura słowacka nie uczestniczy w kształtowaniu wiedzy polskich odbiorców o sąsiadach zza Tatr, w formowaniu obrazu tamtejszej kultury ani nie kształtuje wiedzy o sobie samej. Oczywiście, nawet wyłącznie taka fizyczna jej obecność jest dowodem na to, że dialog między naszymi kulturami trwa, bez tego książek słowackich nie wydawano by w Polsce wcale, choć — jak wiadomo — sama publikacja przekładu jeszcze nie gwarantuje efektu dialogicznego.

Przekład jest jednym z czynników kształtujących wzajemne relacje między kulturami, a relacje te istotnie wpływają zarówno na przebieg procesu tłumaczenia, jak i na recepcję przekładu jako produktu. „Przepływ elementów kultury ułatwiają bliskie i przyjazne, a przynajmniej neutralne, stosunki pomiędzy państwami narodowymi”⁴¹¹ — stwierdza Kłoskowska. Również obecność tłumaczeń literatury słowackiej w polskim kręgu kulturowym nie kształtowała się w oderwaniu od uwarunkowań historycznych, społecznych, politycznych, zarówno po stronie słowackiej, jak i polskiej. Nie bez wpływu pozostawała obowiązująca w danym czasie „moda” na konkretnych twórców, konkretne formy literackie, a nawet — na konkretne kultury, jak na przykład zapoczątkowana jeszcze w XX wieku i trwająca do dziś w Polsce moda na kulturę czeską, stanowiąca wyjątkowy przypadek fascynacji „dużego” narodu kulturą narodu „mniejszego”⁴¹², której racjonalnego wytłumaczenia specjaliści nie potrafią znaleźć, a której źródła upatrują w panujących w Polsce stereotypach o Czechach jako kraju o poziomie życia pod każdym względem przewyższającym polski, gdzie wszelkie swobody obywatelskie są honorowane w sposób absolutny⁴¹³. Istotnym czynnikiem również wpływającym na jakość i zakres obecności kultury słowackiej w Polsce jest zaangażowanie samych Słowaków w propagowanie własnej kultury w naszym kraju.

Jak już wcześniej powiedziano, dialog pomiędzy obiema naszymi kulturami toczy się trwale i nieustannie na terenie przygranicznym, natomiast w wymiarze ogólnopolskim można o nim mówić właści-

⁴¹¹ A. KŁOSKOWSKA: *Kultura narodowa...*, s. 60.

⁴¹² Zob. M. MITEK: *Nasze życie jest nudne* (wywiad z P. Rankovem). <http://www.entertheroom.pl/wywiad-nasze-zycie-jest-nudne-4894> [dostęp: 11.06.2015].

⁴¹³ Zob. L. ZAKOPALOVÁ, Ł. GRZESICZAK: *W Polsce panuje moda na Czechy, ale mody są ulotne*. „Głos Ludu” z 12.01.2012, <http://novinka.pl/w-polsce-panuje-moda-na-czechy-ale-mody-sa-ulotne/> [dostęp: 14.06.2015]. Moda na kulturę czeską panowała również w Polsce średniowiecznej. Por. M. BAŁOWSKI: *Zarys dziejów bohemistyki w Polsce*. W: Czesi. Red. L.M. NIJAKOWSKI. Warszawa 2012, s. 99–100; T. ORŁÓŚ: *Tysiąc lat polsko-czeskich związków językowych*. Kraków 1993, s. 19.

wie dopiero od XIX wieku. Wtedy też zaczęły powstawać pierwsze polskie przekłady literatury słowackiej, przy czym te najwcześniejsze – to tłumaczenia piosenek ludowych. Jak już powiedziano, według ustaleń Jacka Kolbuszewskiego, najstarszym przekładem jest piosenka, której słowa znalazły się w drukowanej w 1818 roku powieści Jana Rostworowskiego *Zamek na Czorsztynie*⁴¹⁴. Autorem pierwszych przekładów poezji jest krakowski prawnik Ludwik Petrusiński, który w opublikowanych w 1845 roku *Wspomnieniach z Wenecji, kolei żelaznej lipnicko-wiedeńskiej, Wiednia, Karpat Wadowickich, Frankfurtu nad Menem i przelotu z Krakowa do Tatr Spiskich* umieścił tłumaczenia własne dwóch utworów współczesnych sobie poetów słowackich: wiersz Augusta Škultéty'ego-Lehotskiego *Poklady* oraz wiersz Jana Kalinčiaka *Kráľův stúl*⁴¹⁵. Trzeba jednak dodać, że choć mówimy o przekładach literatury słowackiej, chodzi o tłumaczenia z języka czeskiego, gdyż w takim języku napisane zostały oryginały obu wierszy, to bowiem czeskim posługiwała się większość pisarzy słowackich przed kodyfikacją języka słowackiego, dokonaną przez Ľudovíta Štúra w 1846 roku. Najstarsze polskie tłumaczenia prozy artystycznej powstały na podstawie słowackojęzycznych oryginałów. Autorem tych tłumaczeń jest polski działacz narodowy z Cieszyna, utrzymujący bliskie kontakty ze Słowacją i z tamtejszymi działaczami Paweł Stalmach, który w redagowanym przez siebie tygodniku „Gwiazdka Cieszyńska” w 1861 roku publikował cyklicznie w kolejnych dziewiętnastu numerach przekład powieści Jana Kalinčiaka *Reštaurácia*, nadając utworowi typowy wówczas charakter powieści w odcinkach. Po trzynastu latach ten sam utwór przetłumaczony przez Bronisława Grabowskiego ukazał się w wydaniu książkowym w Warszawie jako *Restauracja. Obrazy z niedawnych czasów. Powieść Jana Kalinczaka*⁴¹⁶. Po *Restauracji...* Stalmach opublikował w redagowanym przez siebie czasopiśmie tłumaczenia jeszcze dwóch utworów tego samego słowackiego autora: powieści *Serbianka* (1862) i *Bratowa ręka* (1864)⁴¹⁷. Zastanawiać może, iż w zakresie prozy polski przekład zdominowały utwory tylko jednego autora.

⁴¹⁴ J. KOLBUSZEWSKI: *Pierwsze polskie przekłady poezji słowackiej*. W: *Związki i paralele literatur polskiej i słowackiej*. Red. M. BOBROWNICKA. Kraków 1970, s. 88. W niniejszej pracy zob. s. 126.

⁴¹⁵ Zob. ibidem, s. 97–98.

⁴¹⁶ Podaję pisownię nazwiska w takiej wersji, w jakiej podano ją w tytule opublikowanego przekładu.

⁴¹⁷ Zob. R. BOGACKI: *Paweł Stalmach a Słowacja*. W: *Związki i paralele literatur polskiej i słowackiej...*, s. 111; R. BOGACKI: *Rola Śląska Cieszyńskiego w kontaktach kulturalnych polsko-słowackich w XIX i XX wieku (do roku 1939)*. V: *Vzťahy slovenskej a polskej literatúry od klasicizmu po súčasnosť...*, s. 246.

Wyjaśnieniem jest fakt, że Ján Kalinčiak pracował w tym czasie, a dokładniej: w latach 1858—1869, w Cieszynie jako dyrektor tamtejszego gimnazjum ewangelickiego, znał się z Pawłem Stalmachem osobiście i sam wspierał interes narodowy tutejszej ludności polskiej, między innymi zakładając polską bibliotekę gimnazjalną. Fakt ten potwierdza sformułowaną przez Jacka Kolbuszewskiego tezę, że czynnikiem decydującym o rozwoju kontaktów polsko-słowackich w XIX wieku były kontakty indywidualne przedstawicieli polskiej i słowackiej inteligencji⁴¹⁸. Wydaje się, iż kontakty te w tamtym okresie w największej mierze decydowały również o wyborze tłumaczonych utworów, choć nie należy pomijać panujących wówczas koncepcji filozoficznych i estetycznych (romantyzm) oraz podobieństwa sytuacji społeczno-politycznej, których efektem było słowianofilstwo charakterystyczne dla wszystkich kultur słowiańskich, a także wzajemnej oferty artystycznej obu literatur i gotowości przyjęcia określonych utworów przez literacką publiczność, przy czym tu interesuje nas publiczność polska.

Nie wiadomo, jak szeroki był krąg odbiorczy tychże przekładów. Wnioski na ten temat mogą być jedynie pośrednie, na podstawie liczby rozprowadzonych egzemplarzy tygodnika, gdyż trudno szukać jakichkolwiek ówczesnych recenzji owych tłumaczeń czy też innych bezpośrednich wypowiedzi czytelnich, które można by uznać za ślady lektury. Jak na początku XX wieku podsumował sytuację Grzegorz Smólski:

Na polu piśmienniczym panuje między nami a Słowakami bardzo luźny związek, tak luźny, iż o wzajemności pod tym względem prawie mowy być nie może. U nas piśmiennictwo słowackie prawie nieznane. A przecież są tam pisarze godni poznania⁴¹⁹.

Ogólnie przed I wojną światową wiedza Polaków nie tylko o słowackiej literaturze, ale w ogóle o Słowacji i Słowakach była ograniczona, choć — jak pisze Kolbuszewski — polscy słowakofile i badacze zagadnienia formułowali sprzeczne opinie: od stwierdzenia Henryka Müldnera, że jest to dla Polaków „ziemia nieznana”, po konstatację Zdzisława Niedzieli, że już w czwartym dziesięcioleciu XIX wieku społeczeństwo polskie było na bieżąco informowane o najważniej-

⁴¹⁸ Zob. J. KOLBUSZEWSKI: *Echa słowackiego odrodzenia narodowego w Polsce. V: Vzťahy slovenskej a poľskej literatúry od klasicizmu po súčasnosť...*, s. 96.

⁴¹⁹ G. SMÓLSKI: *Odgłos ze Słowaczyny*. „Świat Słowiański” 1908, nr 46, s. 906. Cyt. za: M. JAGIEŁŁO: *Słowacy w polskich oczach. Obraz Słowaków w piśmiennictwie polskim*. T. 2. Warszawa—Nowy Targ 2005, s. 192.

szych zjawiskach życia kulturalnego Słowacji⁴²⁰. Jak się wydaje, te sprzeczne opinie mogą wynikać z czasu, do którego się odnoszą, oraz z obszaru Polski, którego dotyczą. Niedziela odnosił swoje uwagi do obszaru Lwowa, który wraz ze Słowacją wchodził w skład monarchii habsburskiej i pozostawał obszarem sąsiednim względem słowackiego terytorium, zatem stwierdzenie badacza dotyczy obszaru sąsiedzkiego w wymiarze regionalnym, w dodatku w okresie, kiedy ze względu na sytuację polityczną (1848 — Wiosna Ludów) kwestia słowacka nabrała rozgłosu wskutek konfliktu słowacko-węgierskiego, podczas gdy Polacy, jak wiadomo, zdecydowanie wsparli dążenia węgierskie. Natomiast Müldner formułował swoje uwagi trzydzieści lat później, kiedy sprawy słowackie nie były dla Polaków istotne ani w jakikolwiek sposób ekscytujące. Tym można wytłumaczyć rozbieżność opinii. Zresztą, jak się wydaje, ten rozróż w poziomie wiedzy o Słowacji, Słowakach i kulturze słowackiej można zaobserwować i dziś. Istnieje grono polskich specjalistów, badaczy i odbiorców „wtajemniczonych”, świetnie zorientowanych w historii i sprawach współczesnych Słowacji. Poza nimi wiedza o Słowacji jest wśród Polaków nikła. Ten aspekt można by określić społecznym. Drugi aspekt ma wymiar terytorialny i na jego znaczenie już wielokrotnie zwracano tu uwagę: tradycyjnie mieszkańcy polskich regionów sąsiadujących ze Słowacją lepiej znają swoich sąsiadów i więcej wiedzą o ich kulturze niż mieszkańcy regionów terytorialnie odległych. Sytuację panującą w tamtym czasie najlepiej chyba określają słowa redaktora tygodnika „Wędrowiec”:

Wielu wie, że po stronie węgierskiej żyje lud pobratymczy, najbliższy nam może z ludów słowiańskich, tak bliski językiem i obyczajem, i postacią zewnętrzną, że czasami przychodzi wątpić, czy to rzeczywiście lud odrębny: ludem tym zbyt mało jednak się zajmujemy, chociaż dziesiątki tysięcy Polaków bywa corocznie czy to wśród niego (Trenczyn, Piszczany), czy to bardzo blisko jego granicy⁴²¹.

Mimo upływu lat i mimo zmian realiów politycznych konstatacja ta pozostaje w mocy.

⁴²⁰ Zob. J. KOLBUSZEWSKI: *Echa słowackiego odrodzenia narodowego...*, s. 92. Autor przywołuje prace H. MÜLDNERA: *Szkice z podróży po Słowacji z dodaniem krótkiego przewodnika*. Kraków 1877, oraz Z. NIEDZIELI: *Słowiańskie zainteresowania pisarzy lwowskich 1830—1848*. Kraków 1966, s. 66.

⁴²¹ J.T.: *Do krainy pobratymców (z powodu połączenia linią kolejową Nowego Targu z Suchą Horą)*. „Wędrowiec” 1904, nr 40, s. 265. Cyt. za: M. JAGIEŁŁO: *Słowacy w polskich oczach...*, t. 2, s. 162. Pisownia oryginalna.

Część druga

Dramat słowacki
w polskich przekładach

Rozdział pierwszy

Rzut oka na rozwój słowackiej twórczości dramatopisarskiej

Dramat jako jedna z form kultury stanowi wytwór tejże kultury, wyrasta z niej, z konkretnego podglebia kulturowego, które jednocześnie — wchodząc z nim interakcję — przekształca, mniej lub bardziej intensywnie oddziałując na całość systemu danej kultury. W kulturze polskiej twórczość dramatyczna zajmuje poczesne miejsce, poczynwszy od pierwszego polskiego dramatu: *Odprawy posłów greckich* Jana Kochanowskiego, przez wielki dramat romantyczny po utwory spod znaku groteski i absurdu oraz po formy linii aktualnie najnowszej — nowego brutalizmu. W naszej kulturze dramat nie tylko odzwierciedlał najważniejsze problemy polskiej historii, lecz niejednokrotnie także historię tę — wespół z teatrem — tworzył.

W kulturze słowackiej dramat również zajmuje istotne miejsce. Jak pisze słowacki znawca zagadnienia Vladimír Štefko:

[...] dráma sa už od konca 19. storočia považovala za dôležitú súčasť národnej kultúry. I keď, objektívne povedané, divadlo a dráma dosť dlho zaostávali za literatúrou či výtvarným umením, svojimi absolútnymi hodnotami ovplyvňovali široké percipientske vrstvy intenzívnejšie. Podiel drámy a divadla na kultivovaní národa je dodnes nedocenený.

Dramat już od końca XIX wieku był uważany za istotny składnik kultury narodowej. Nawet jeśli, obiektywnie rzecz ujmując, teatr i dramat dość długo pozostawały w rozwoju w tyle za literaturą czy sztuką, dzięki swoim wartościom absolutnym wpływały na szerokie kręgi odbiorcze intensywniej. Udział dramatu i teatru w kultywowaniu narodowości do dziś pozostaje niedoceniony¹.

¹ V. ŠTEFKO: *Slovo na úvod*. V: *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia*. Red. V. ŠTEFKO a kolektív autorov. Bratislava 2011, s. 10. Tłum. — L.S.

Początki swojego dramaturgii Słowacy osadzają w okresie renesansu i humanizmu, który na tym obszarze przypada na XVI–XVII wiek. Jest to okres, kiedy społecznie grupą o wielkim potencjale kulturowym staje się mieszczaństwo, na terenie dzisiejszej Słowacji głównie niemieckie. To także okres reformacji, która między Słowaków przeniknęła szerokim nurtem z sąsiednich Czech, a język czeski (tak zwana *bibličtina* – język czeskiego protestanckiego przekładu Biblii, zwanej Biblią kralicką) stał się obok łaciny językiem słowackich humanistów protestantów. Jako pierwszego dramaturga słowackie podręczniki wymieniają Pavla Kyrmežera (?–1589), pochodzącego z Banskiej Štiavnicy duchownego protestanckiego, który działał jako nauczyciel, pisarz i kapłan w miastach sąsiednich Moraw. Kyrmežer jest również przedstawicielem czeskiego dramatu, ponieważ trzy swoje utwory napisał właśnie w języku czeskim. *Komedia česká o bohatci a Lazarovi* (1566), *Komedia nová o vdově, kterouž Pán Buoň předivným spůsobem skrze Elizea proroka od věřitele jejího vysvobodil* (1573) oraz *Komedia o Tobiašovi* (1581), oparte na motywach biblijnych, wydane zostały w Czechach, przy czym – jak pisze Milena Cesnáková-Michalcová – nie były to typowe dla tamtego okresu tak zwane sztuki szkolne, czyli przeznaczone do inscenizacji szkolnych. Nasycenie tych dramatów licznymi ludowymi przysłowiami i porzekadłami pozwala przypuszczać, że autor pisał swoje komedie dla szerszej publiczności².

Drugim słowackim dramaturgem w tym okresie był Juraj Tešák Mošovský (około 1547–1617), który choć urodził się w okolicach Turca, jako protestancki duchowny całe życie przeżył w Czechach, a zmarł w Pradze. W 1604 roku wydał tam napisany w języku czeskim dramat *Komédie z knihy Zákona božího, jenž slove Ruth, sebraná*. Ten dramat, podobnie jak utwory Kyrmežera, opiera się na motywach z Biblii i podobnie obecne w nim postaci z ludu, zabawne sceny, żywy język replik wskazują, iż nie był to wyłącznie utwór „szkolny”³.

Oprócz dramatów w języku czeskim powstawały również utwory pisane po łacinie i w języku niemieckim. Były to dydaktyczno-moralizatorskie dramaty szkolne, których podstawę stanowiły przypowieści biblijne, albo takie, które wzorowano na dziełach autorów antycznych. Pisali je zarówno autorzy protestanccy, jak i katoliccy. Do grona najsłynniejszych autorów z okresu humanizmu, a później baroku zaliczyć można Izáka Cabana (1632–1707; *Lyceum Eperienze dramaticum*, 1661), Eliáša Ladivera młodszego (około 1633–1686; *Eleazar constans*,

² Zob. M. CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ: *Z divadelných počiatkov na Slovensku*. Bratislava 1997, s. 11–12.

³ Ibidem, s. 12.

1668, *Papinianus Tetragnos*, 1669), Juraja Lániego (1646–1701, *Agapetus scholasticus seductus et reductus seu Drama scholasticum de Agapeto*, 1685) oraz Jána Rezáka (?–1711; *Pigritus, scholarum hostis, ad Caucasum deportatus*, 1707), a także Zachariáša Kalinkę, Jána Sartoriusa, Jána Simonidesa, Michala Mišoviča (*Fata Ungariae sub memorabilibus Ladislai et Mathiae Corvinorum*, 1705), Jána Rehlinę (*Gymnasium sapientiae ac virtutum*, 1657), Jána Prileszkiego (*Ludi poetici*, 1733). Zachowały się też fragmenty anonimowego utworu *Catharina, Gurzianorum regina, proprio sanguine purpurata, theatro data* (1701). Tradycję dopełniają wierszowane i niewierszowane dialogi, które dla rozwoju słowackiego dramatu narodowego są nie mniej istotne niż dramaty szkolne. Autorem najstarszego zachowanego takiego dialogu jest Ladislav Justh (*Agon aneb Potýkání čtvoro Sveta, Tela, Smrti, Spravedlivosti boží a Dušičky vernej*, 1694). Można tu także wspomnieć o takich dialogach, jak: nieszpory pijackie *Vesperae potatoriae ad divum Bachum* (1761?) czy *Vesperae Bachanales* (około 1771) autorstwa Jozefa Pantaleóna Roškovskiego, pasja antyjezuicka *In jesuitarum ordinem et generalem ad pedes pontificis prostratum colloquium* (1773?), pasja o wymowie politycznej *Haec passio imperii in Rastad decantata anno 1798*, pisane po czesku scenki o tematyce biblijnej *Když Adam z ráje vyhnán, z místa rozkošného* (1697), dialogi ze śmiercią *O hádání Smrti s jedným panem* (druga połowa XVIII wieku), pastorelle *Odakd, Mišo, odkad táto tvoja cesta* (około 1770) oraz scenki opisujące różne czynności, sytuacje, profesje, na przykład *Bratříčku, dobre znáš o tom, že zrostáme* (druga połowa XVIII wieku), *O malířství verše* (1794) czy *Rozmlúvaní mezi boháčem, chudobným a jistem, jenž jich meril* (1800). Popularne były też scenki satyryczne: *Svadební hra, Žaloba mnichův proti čertům* czy *Píseň o smrti zlé ženy* (wszystkie z drugiej połowy XVIII wieku). Do tego rodzaju twórczości zaliczają się również dialogiczne spory, na przykład dialog *Rozmlúvaní Duše s Tělem* autorstwa Jána Abrahamffy'ego (1694) czy anonimowe *Hádání Vína s Vodou o prednosti* (1839?), a także łacińskojęzyczny dialogowy spór kobiety i mężczyzny *Certamen feminae cum marito* (druga połowa XVIII wieku)⁴.

Jak widać, starsze utwory były bądź po łacinie, bądź po czesku (ze względu na mniejszą lub większą liczbę słowacyzmów historycy słowaccy określają ich język jako słowacyzowany czeski — *slovakizovaná čeština*). W takim mocno nasyconym słowacyzmami języku czeskim przedstawiciel oświecenia Juraj Palkovič (1769–1859) napisał pierwszy świecki dramat słowacki *Dva buchý a tri šuchy* (wydany w 1800 roku i ponownie w 1810 roku), a osadzając jego akcję w środowisku wiejskim, stał się prekursorem dramatopisarstwa u naszych

⁴ Zob. ibidem, s. 26–27.

sąsiadów zza Tatr. Trzeba tu jeszcze wspomnieć o utworze Štefana Petruša (1783–1831) *Rajnoha, zbojnícky hajtmán* z lat dwudziestych XIX wieku, który ma cechy dramatu historycznego. Utwór ten jednak nie był wydany ani wystawiony⁵, inaczej niż klasyczna w swej formie satyra Jána Chalupki (1791–1871) *Kocourkovo anebo Jen abychom v hanbě nezůstali* (1830), która pierwotnie powstała w języku czeskim i dopiero po tak zwanej szturowskiej kodyfikacji języka słowackiego w 1846 roku autor „przepisał” ją na wersję słowackojęzyczną. Choć z tego powodu rodzi się wątpliwość, dotycząca jej pierwszeństwa wśród dramatów pisanych w języku narodowym, żywa za to pozostaje jej tradycja, a pojęcie Kocurkova jako synonimu prowincjonalizmu, zacofania i hipokryzji na stałe weszło do słowackiego języka i słowackiej kultury.

Rozwój dramatu pisanego w języku narodowym rozpoczyna się na Słowacji w okresie romantyzmu. Ľudovít Štúr (1815–1856), najważniejsza postać słowackiego romantyzmu, autorytet i przywódca duchowy Słowaków, uznawany za ojca narodu, uważał dramat za najwyższą formę literacką. W myśl Heglowskiej estetyki Štúr postrzegał dramat jako najwyższy w hierarchii rodzaj literacki, jako syntezę liryki i epiki⁶.

W rozważaniach słowackich romantyków na temat dramatu widać wyraźnie, jak wielką funkcję w kulturze przypisywali oni temu rodzajowi twórczości, a zarazem właśnie w bodaj najważniejszej dla tego okresu teoretycznej wypowiedzi o dramacie Mikuláša Dohnány’ego (1824–1852) *Slovo o dramate slovanskom* (1845, pierwodruk — 1861) najbardziej wprost sformułowane zostały podstawy filozoficzno-ideologicznej koncepcji kultury narodowej⁷. Sama twórczość dramatyczna tamtego czasu reprezentuje treści narodowo-budzielskie, sięga do historii w poszukiwaniu mitologii narodowej, odwołuje się do tradycji ludowych, tematycznie i estetycznie starając się realizować postulaty słowackiego romantyzmu. Niestety, utwory te nie były inscenizowane. Nie doczekała się tego sentymentalno-moralizatorska sztuka Janka Matúški (1821–1877) *Siroty* (1846) ani formalnie udratyzowana opowieść/legenda o średniowiecznych rycerzach — zbójcach Mikuláša Dohnány’ego *Podmanínovci* (1848), ani też patetyczno-patriotyczna historia o losach dwóch słowackich powstańców z lat 1848–1849 Jozefa Podhradského (1823–1915) *Holuby a Šulek* (1850). We wszystkich tych utworach istotne braki kompozycyjne: niedostatek napięcia dramatycznego, brak konfliktu, słabość dialogu, referowanie wydarzeń zamiast

⁵ Zob. ibidem, s. 28.

⁶ Zob. S. ŠMATLÁK: *Dejiny slovenskej literatúry II. (19. storočie a prvá polovica 20. storočia)*. Bratislava 1999, s. 117.

⁷ Zob. ibidem, s. 118.

ich pokazywania, zdecydowały o ich scenicznym i recepcyjnym niepowodzeniu. Sukcesu nie odniósł również utwór Viliama Paulíny'ego-Tótha (1826–1877) *Ludská komédia* (1846, pierwodruk – 1862) napisany w formie dramatu poetyckiego, fabularnie oparty na wydarzeniach powstania dożów z 1514 roku, ale nasycony alegoriami odnoszącymi się do czasów autorowi współczesnych tak intensywnie, że właściwie nieczytelny w odbiorze. Sukcesu teatralnego nie odniosła też oparta na ludowej baśni sztuka *Mataj* (1862) Samuela Ormisa (1824–1875) ani utwór pomyślany jako dramat historyczny *Svätoslavičovci* (1869) Petra Kellnera-Hostinskiego (1823–1873). Utwory te należy traktować raczej jako próby dramatopisarskie niż jako dramaty⁸.

Dramaty, które nie doczekały się inscenizacji w teatrze, nie mogły pełnić najważniejszej funkcji, jaką wyznaczano im w ramach słowackiego romantyzmu: budzenia i utrwalania świadomości narodowej. Teatr, a wraz z nim dramat, był w owym czasie najlepszym do tego środkiem, lepszym niż literatura, gdyż słowaccy pisarze i wydawcy nie mogli liczyć na szerokie grono odbiorców, zarówno bowiem z racji poziomu przygotowania edukacyjnego, jak i ze względu na uniemożliwiającą, a przynajmniej utrudniającą dostęp do książek czy czasopism ekonomiczną mizериę ludności słowackiej czytelników było niewielu. Łatwiej udawało się pozyskać widzów teatralnych, tym bardziej że chodziło o amatorską działalność teatralną, często o charakterze teatru sąsiedzkiego czy nawet rodzinnego. Dlatego słowaccy działacze narodowi przypisywali teatrowi i dramatowi tak wielkie znaczenie społeczno-edukacyjne oraz narodowo-budzielskie⁹.

Za ojca swojego dramatu narodowego Słowacy uważają Jána Palárika (1822–1870), autora trzech komedii: *Inkognito* (1858), *Drotár* (1860) i *Zmierenie alebo Dobrodružstvo pri obžinkoch* (1862), nawiązujących do *Kocourkova...* i mających charakter satyrycznych dramatów społecznych, osadzonych w ówczesnych realiach. Ów komiczno-satyryczny rys utworów łagodzi ich niedostatki formalne, co zapewniło im w kulturze słowackiej ponadczasową popularność, czego nie można powiedzieć o napisanym przez tego samego autora wierszowanym dramacie historycznym *Dmitrij Samozvanec* (1871), którego wartość obniża przede wszystkim nadmiar pseudoromantycznego tragicznego patosu¹⁰. Ambicją autora było zrealizowanie marzenia słowackich

⁸ Zob. S. ŠMATLÁK: *Dejiny slovenskej literatúry od stredoveku po súčasnosť*. Bratislava 1988, s. 357–359.

⁹ Zob. *Dejiny slovenskej drámy...*, s. 16.

¹⁰ Zob. S. ŠMATLÁK: *Dejiny slovenskej literatúry II...*, s. 149–150. Por. *Dejiny slovenskej literatúry*. Red. M. Pišút. Bratislava 1984, s. 290–291; *Encyklopédia dramatických umení Slovenska*. T. 2: M–Ž. Red. R. MRLIAN. Bratislava 1990, s. 161–162.

romantyków o wielkim dramacie narodowym, ale zadaniu temu nie sprostał. Zresztą, nie tylko Palárikovi zamiar ten się nie powiódł. Najwyraźniej wysiłki, jakie podejmowali w tym celu XIX-wieczni dramatopisarze słowaccy, nie szły w parze z możliwościami twórczymi samych autorów ani z możliwościami inscenizacyjnymi nieprofesjonalnych przecież teatrów. Nie odpowiadały też oczekiwaniom rodzimej publiczności.

Oprócz Palárika wybitnym dramatopisarzem tego okresu był, w swoim czasie niedoceniony, Jonáš Záborský (1812–1876), autor, w którego dorobku znalazło się ponad dwadzieścia dramatów historycznych, pisanych białym wierszem i określanych jako dramaty poetyckie. Znacznie większą popularność zyskała jedna z kilku napisanych przez Záborskiego komedii — komedia obyczajowa pt. *Najduch* (1870)¹¹. Dziś utwory tego pisarza uznawane są za klasykę słowackiego dramatu.

Jak piszą autorzy obszernej publikacji *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia*, okres przejściowy pomiędzy romantyzmem a realizmem w dziedzinie twórczości dramatycznej obejmuje w kulturze słowackiej kilkadziesiąt lat¹². Wpływ na to miała przede wszystkim sytuacja społeczno-polityczna: kurs madziaryzacyjny, jakiemu poddana została Słowacja od końca lat sześćdziesiątych XIX wieku, istotnie spowalniał rozwój słowackiej kultury narodowej, w tym rozwój teatru — naturalnego aktywatora twórczości dramatycznej. Stagnacja w sferze sztuki teatru, pozostawanie z konieczności wyłącznie na poziomie teatru amatorskiego generowały zapotrzebowanie na określony repertuar, co z kolei przenosiło się na aktywność dramatopisarską. Słowackie teatry, tak zwane *ochotnícke*, ze swoimi ograniczonymi możliwościami inscenizacyjnymi oraz recepcyjnymi poszukiwały repertuaru łatwego i odpowiedniego dla siłą rzeczy skromnych umiejętności scenicznych aktorów i inscenizatorów oraz niewyrafinowanych oczekiwań odbiorców. Większość prób dramatopisarskich, jakie podejmowali słowaccy autorzy, świadomie lub nie podporządkowywała się temu zapotrzebowaniu bądź z góry skazana była na teatralne niepowodzenie, za którym w ślad szło zniechęcenie do uprawiania tego typu twórczości¹³. Prawdopodobnie ukłonem w stronę zainteresowań odbiorców miał być dramat *Komasácia* (1889) Martina Kukučina (1860–1928), jeden z pierwszych słowackich dramatów realistycznych, wprowadzający

¹¹ Zob. S. ŠMATLÁK: *Dejiny slovenskej literatúry II...*, s. 148. Por. *Dejiny slovenskej literatúry...*, s. 291–295; *Encyklopédia dramatických umení Slovenska...*, s. 559–560.

¹² Zob. *Dejiny slovenskej drámy...*, s. 16.

¹³ Ibidem, s. 17.

tematykę wsi i język ludowy¹⁴. Niestety, słabość kompozycyjna utworu spowodowała, że nie został on zinscenizowany, a drukiem ukazał się dopiero w roku 1907. Dramat ów, określony przez autora jako „obraz zo slovenskej dediny” („obraz ze słowackiej wsi”), czerpie z tradycyjnych dla dramatu słowackiego wzorców, z których korzystali również inni autorzy, najczęściej konstruując utwory oparte na sprawdzonych schematach (miłość, z sukcesem pokonująca różne przeszkody, konflikty biednych z bogatszymi, intryganctwo w zestawieniu z uczciwością itp.), przy czym dominował realizm opisu nad realizmem problemów, czemu towarzyszyło wprowadzanie do utworów elementów ludowych: nasycanie języka przysłowiami, porzekadłami, wpłatanie w akcję ludowych pieśni, rymowanek, zabaw itp.¹⁵. W ten sposób w kulturze słowackiej ukształtowała się specyficzna odmiana dramatu, tak zwany dramat wiejski (*dedinská dráma*), którego cechą dodatkową była naiwno-realistyczna idealizacja słowackiej wsi oraz przedstawianie jej jako środowiska etycznie czystsze i lepszego niż słowackie miasto. Dramat tego typu dominował w twórczości literackiej Słowaków na początku XX wieku¹⁶. Dopiero wprowadzanie elementów psychologii do owego powierzchownie czy też pozornie realistycznego dramatu spowodowało odejście od jego naiwno-realistycznej formy. Prekursorką nowego, krytyczno-realistycznego nurtu stała się Terézia Vansová (1852–1942), autorka utworu *Svedomie* (1897).

Do końca XIX wieku dramaty pisało stosunkowo wielu autorów, ale utwory niewielu z nich weszły do historii literatury i kultury słowackiej. Niepowodzenie dosięgło Daniela Zábója Laučka (1846–1911) i Michala Skačanského (1845–1882), kontynuujących linię dramatu alegorycznego, a także wspomnianą już Terézię Vansovą i Pavla Socháňa (1862–1941), autorów dramatów społecznych. Najwybitniejsze dzieło tego okresu, Pavla Országha-Hviezdoslava (1849–1921) *Herodes a Herodias* (1909), odwołujące się do tematyki historyczno-biblijnej i pomyślane jako wielki dramat romantyczny, okazało się spóźnione¹⁷. Sukces odniosła jedynie sztuka Olgi Maríny Horváthovej (1859–1947) *Slovenská sirota* (1890), wystawiona w tym samym roku przez teatr amatorski w Martinie, będąca dramatem społecznym, nawiązującym tematycznie do tragedii wywózki dzieci słowackich, siłą odbieranych

¹⁴ Zob. S. ŠMATLÁK: *Dejiny slovenskej literatúry od stredoveku po súčasnosť...*, s. 437–438.

¹⁵ *Dejiny slovenskej drámy...*, s. 17–18.

¹⁶ Obok terminu „dramat wiejski” (*dedinská dráma*) badacze słowaccy posługują się terminem synonimicznym „dramat ludowy” (*ľudová dráma*). Por. *Encyklopédia dramatických umení Slovenska*. T. 1: A–L..., s. 231 i 687.

¹⁷ Zob. *Dejiny slovenskej drámy...*, s. 26.

przez władze węgierskie wielodzietnym rodzinom i wywożonych w głąb Węgier.

Szczegółowo historię słowackiego dramatu po roku 1900 omawia cytowana już publikacja *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia*, do której będziemy się w dalszym ciągu odwoływać. Na przełomie XIX i XX wieku od dramatu nadal oczekiwało się przede wszystkim teatralnej nośności. Pod tym względem absolutnie największy sukces odniosły komedie Ferka Urbánka (1859–1934), w większości osadzone w środowisku wiejskim, ale niepomijające też z humorem przedstawianego miejskiego salonu. Komedia stanowiła formę szczególnie lubianą przez teatry *ochotnícke* i ich publiczność¹⁸. Innym autorem dramatów komicznych, które doczekały się teatralnego uznania, był Jozef Hollý (1879–1912). Jego komedie społeczne *Kubo* (1904), ze środowiska wiejskiego, oraz *Gelo Sebechlebský* (1912), osadzona w środowisku mieszczańskim, okazały się w dramatopisarstwie słowackim ponadczasowe. O ile Urbánek w swoich utworach prezentował naiwno-realistyczny obraz społeczeństwa słowackiego, o tyle Hollý portretował Słowaków z większym krytycyzmem, a jego dramat *Černová* (1909) jest jednym z pierwszych w historii dramatu słowackiego utworem o charakterze reportażowym, gdyż podobnie jak wspomniany utwór Horváthovej, przedstawia autentyczne tragiczne wydarzenia. Otóż w 1907 roku mieszkańcy Černovej wraz z księdzem rzymskokatolickim Andrejem Hlinką wybudowali kościół. Hlinka jednak nie mógł wziąć udziału w poświęceniu kościoła, gdyż w tym czasie przebywał w więzieniu, osadzony w nim za działalność antypaństwową – prośłowacką. Mieszkańcy Černovej chcieli poczekać z poświęceniem kościoła na powrót jego budowniczego, ale zwierzchność kościelna zdecydowała, że poświęcenia dokonają duchowni węgierscy. Gdy miejscowa ludność próbowała stawiać opór, doszło do zamieszek, interweniowali żandarmi, zabijając piętnaście osób i raniąc sześćdziesiąt. Černová stała się dla Słowaków symbolem walki narodowowyzwoleńczej. W 1909 roku cenzura nie dopuściła do wystawienia dramatu Hollego. Rękopis utworu został potajemnie przekazany Czechom. Ostatecznie dramat ukazał się drukiem w Pradze, opatrzonej fikcyjnym nazwiskiem autora. Słowackiej inscenizacji doczekał się dopiero w 1938 roku.

Obok utworów o tematyce aktualnej na przełomie tysiącleci powstawały także dramaty o tematyce historycznej i historyzującej, odwołujące się do przeszłości słowackiej, a szczególnie często wracające do legendy Janosika: wśród ich autorów można wymienić wspomnianych już Michala Skačanskiego, Pavla Sochaňa czy Františku Svobo-

¹⁸ Zob. ibidem, s. 481.

dową-Goldmannową (1859–1924). Pisano również utwory o tematyce biblijnej, stanowiące jednak margines dramatopisarstwa słowackiego w tym czasie. Najwybitniejszym twórcą dramatu realistycznego był Jozef Gregor Tajovský (1874–1940), autor do dziś wystawianych pełnospektaklowych, realistycznych komedii i tragedii o tematyce społecznej, z pogłębioną psychologiczną charakterystyką postaci (*Ženský zákon*, 1900; *Statky-zmätky*, 1909) oraz twórca jednoaktówek (*Matka*, 1906; *Hriech*, 1911; *Tma*, 1912, i inne).

Lata I wojny światowej to czas, gdy życie kulturalne na Słowacji praktycznie zamarło. Zaostrzona cenzura nie sprzyjała jakiegokolwiek twórczości, a upadek działalności teatrów amatorskich, których aktorzy – mężczyźni, walczyli na froncie, dodatkowo zniechęcał do pisania dramatów. Najważniejszy powstały w tym czasie utwór to tragedia *Hana* (1916) autorstwa Martina Rázusa (1888–1937), przedstawiająca wpływ wojny na życie ludzi poza frontem, w której autor wprowadza typowe dla dramatu modernistycznego operowanie symbolem i otwarte zakończenie, nadając utworowi charakter uniwersalnej metafory. *Hana* była pierwszym utworem tego typu w historii dramatu słowackiego.

Po I wojnie światowej Słowacy, tworząc z Czechami wspólne państwo, mogli swobodnie rozwijać własną kulturę. Istotnie poprawiły się też warunki rozwoju dramatu. W 1920 roku powstał profesjonalny Słowacki Teatr Narodowy, w 1924 roku Wschodniosłowacki Teatr Narodowy w Koszycach. Teatry amatorskie zostały objęte instytucjonalną opieką Macierzy Słowackiej, która między innymi zajmowała się publikowaniem dramatów. Dramaty ukazywały się też nakładem wydawnictw w Rużomberku, Žilinie, Trnawie, Bratysławie i w innych miastach. Wzrosły więc możliwości wystawiania i publikowania. Twórczość dramatopisarską kontynuowali Urbánek i Tajovský, jednak potencjał nowatorski tych autorów już się wyczerpał. Pisania dramatów podejmowali się reprezentanci starszego pokolenia, dotąd znani jako autorzy utworów prozatorskich, oprócz wspomnianego już Martina Rázusa między innymi Božena Timrava (1867–1951), oraz młodsi, jak Gejza Vámoš (1901–1956) czy Peter Jilemnický (1901–1949). Pod względem artystycznym wszakże utwory jednych i drugich nie prezentują szczególnie wysokiego poziomu. Tematyka dramatów nie uległa istotniej zmianie, podobnie jak ich poetyka: dominował dramat realistyczny, początkowo nadal o charakterze „obrazków z życia wsi”, liczne były również utwory o tematyce historycznej. Dopiero w latach trzydziestych dotychczasowe „obrazki wiejskie” ustąpiły miejsca szerszemu postrzeganiu problematyki społecznej, co wiązało się z przenikaniem na Słowację niemieckiego ekspresjonizmu. Towarzyszyły temu

zmiany w poetyce tekstu dramatycznego: odejście od mimetyzmu w stronę symboli i alegorii, rezygnacja z psychologizacji postaci, rozbięcie spójności czasu, zasada montażu, mieszanie komizmu z tragizmem powoli wypierały typowy dramat realistyczny, choć trzeba zarazem powiedzieć, że publiczność słowacka niezbyt chętnie akceptowała te nowinki. Dramatów o nowatorskiej wówczas formie nie inscenizowały teatry *ochotnicke*, nieczęsto też trafiały na scenę profesjonalną. Dlatego, jak twierdzą słowaccy badacze, obraz dramaturgii słowackiej w okresie międzywojnia oznacza wysyp talentów, różnorodnych inspiracji, ale także ograniczeń w zakresie kontaktu twórców z teatrem, widzom, odbiorcą. Dotyczy to szczególnie Vladimíra Hurbana, znanego jako VHV (1884–1950), autora tradycyjnych sztuk o tematyce historycznej, ale też utworów współczesnych, w których można dostrzec inspiracje ekspresjonizmem, pisarstwem Augusta Strindberga, Henrika Ibsena, Antona Czechowa. Większość dramatów VHV była publikowana wyłącznie drukiem. Jedynym debiutantem w tym czasie, którego utwory odniosły sukces, był kontynuator już wcześniej sprawdzonych linii tematycznych i artystycznych Ivan Stodola (1888–1977), autor satyrycznych przedstawień środowiska mieszczańskiego (*Náš pán minister*, 1926; *Čaj u pána senátora*, 1929), tragedii ze środowiska wiejskiego (*Bačova žena*, 1928) oraz dramatów historycznych (*Kráľ Svätopluk*, 1931), który w późniejszych latach podejmował również próby pisania dramatów alegorycznych i poetyckich, jednak bez powodzenia. Do Stodoli w latach trzydziestych dołączył Július Barč-Ivan (1909–1953), piszący dramaty o aktualnej tematyce społecznej oraz utwory psychologiczno-realistyczne, zmierzające w stronę dramatu symbolicznego i filozoficznego (*3000 ľudí*, 1934; *Človek, ktorého zbili*, 1936)¹⁹.

W historii kultury słowackiej lata II wojny światowej nie stanowią osobnego etapu, wyodrębnia się natomiast okres dłuższy, bo obejmujący lata 1938–1948. Okres ten dla słowackiego dramatu był w zasadzie czasem kontynuacji twórczości inspirującej się europejską awangardą, i to mimo cenzury zaostrej w latach wojny. W utworach słowackich dramaturgów można zaobserwować elementy surrealizmu czy poetyzmu, a także inspirację filmem²⁰. Nowością były sztuki o cechach dramatu poetyckiego czy obecność groteski: przykładowo wspomniane już utwory Ivana Stodoli, a także dramaty-moralitety, szczególnie częste w twórczości Júliusa Barča-Ivana (*Matka*, 1943; *Neznámy*, 1944; *Dvaja*, 1945; *Veža*, 1947), ale pisali je także twórcy nowi: Štefan Králik (1909–1983; *Veľrieka*, 1943), Peter Zvon (1913–1942; alegoryczno-sur-

¹⁹ Zob. ibidem, s. 502–503.

²⁰ Ibidem, s. 208–209.

realistyczny dramat *Tanec nad plačom*, 1943), Peter Karvaš (1920–1999; *Meteor*, 1945), Leopold Lahola (1918–1968; *Bezvetrie v Zuele*, 1947). Był to też czas intensywnego rozwoju nowej formy dramatycznej — słuchowiska radiowego.

Po roku 1948 roku ten intensywny rozwój dramatu, podobnie jak całej literatury i kultury, został gwałtownie zahamowany wskutek nowej sytuacji politycznej: w rządzonej odtąd przez komunistów Czechosłowacji obowiązującą linią twórczości artystycznej stał się realizm socjalistyczny. W tym właśnie roku przyjęto nową ustawę regulującą zasady życia teatralnego w kraju. Najważniejszym dla ludzi teatru zapisem było rozstrzygnięcie, zgodnie z którym odtąd to państwo miało przejąć troskę o rozwój sztuki teatru. Ciekawostką jest zapis w paragrafie 11, ustęp 7, w myśl którego zakazane było cenzurowanie widowisk teatralnych. Punktu tego komunistyczne władze nigdy nie przestrzegały, choć formalnie w Czechosłowacji — inaczej niż w Polsce — nie było urzędu cenzorskiego. Władze południowego sąsiada Polski znalazły na to inny sposób: już w marcu 1948 roku powołały przy Ministerstwie Oświaty i Wychowania w Pradze Radę Teatralną i Dramaturgiczną (Divadelná a dramaturgická rada, w skrócie DDR), obejmującą swym obszarem działania Czechy, Morawy i Śląsk, oraz taką samą instytucję przy Pełnomocniku do spraw Szkolnictwa i Oświaty w Bratysławie. Członków tych ciał na trzy lata w 2/3 powoływał minister lub odpowiednio pełnomocnik szkolnictwa i oświaty, a w 1/3 — minister informacji, wybierając spośród kandydatów, których proponowały związki zawodowe i organizacje twórcze. I choć instytucja ta formalnie nie miała prawa niczego teatrom zakazywać ani narzucać, praktyka jednak była inna, a o to, by środowiska twórcze podporządkowały się decyzjom owych ciał, dbali sami ich członkowie. Polityczne cele rządzących wspierali też serwilistyczni krytycy²¹. W styczniu 1949 roku na posiedzeniu przedstawicieli środowisk dramatopisarzy oraz ludzi teatru przyjęto rezolucję, klasyfikującą repertuar teatralny, który podzielono na trzy kategorie: w pierwszej znalazły się dramaty słowackie o tematyce współczesnej, w drugiej — dramaty przewartościowe, w trzeciej — utwory autorów radzieckich i pochodzących z państw demokracji ludowej, w czwartej — światowa klasyka, w piątej — akceptowalne, „postępowe” utwory zachodnie. Repertuar teatrów miał być konstruowany według proporcji 3 : 1 utworów kategorii od pierwszej do trzeciej w stosunku do pozostałych. Dramaty autorów z krajów zachodnich miały być inscenizowane wyłącznie wy-

²¹ Zob. ibidem, s. 322–323.

jątkowo²². Takie regulacje skutkowały podporządkowaniem repertuaru teatralnego, a zatem również aktualnej twórczości dramatycznej, ideologii głoszonej przez partię komunistyczną, tejże ideologii odpowiadać musiały też wymogi estetyczne: schematyzm, powrót „obrazków z życia” o określonej tematyce, na którą składały się industrializacja i kolektywizacja, wsteczność burżuazji, Kościoła, walka klas społecznych, w której słuszość zawsze musiała być po stronie chłopów i robotników i która zawsze musiała kończyć się optymistycznie. Jak wynika ze sprawozdań z posiedzeń DDR, słowacka publiczność teatralna jednak nie przejawiała szczególnego zainteresowania takim repertuarem i już w 1952 roku członkowie Rady z troską pochylali się nad problemem braku widzów²³.

Spośród pisarzy znanych już z lat poprzednich czołowymi przedstawicielami tego okresu i tego typu twórczości w kręgu słowackim stali się Peter Karvaš (*Na tom našom dvore*, 1950; *Srdce plné radosti*, 1953) i Štefan Králik (*Buky podpolianske*, 1949; *Horúci deň*, 1951). Inni starsi dramatopisarze z różnych powodów nie byli aktywni w tym okresie rozwoju dramatu słowackiego. Leopold Lahola po brutalnych atakach ze strony krytyki, związanych z dramatem *Atentát* (1949), wyemigrował, Ivan Stodola oskarżony o burżuazyjny nacjonalizm trafił do więzienia, Július Barč-Ivan zmarł w 1953 roku, a przedstawiciel młodszego pokolenia Juraj Váh (1925–1976), który debiutował w 1948 roku utworem *Ticho*, został poddany tak ostrej i nieprzychylniej krytyce, że na kilka lat zamilkł. Instytucje kultury i oświaty ogłaszały liczne konkursy „na dramat o tematyce współczesnej”, zachęcając tym samym Słowaków do sięgnięcia po pióro. Dramaty pisali mało utalentowani amatorzy lub półamatorzy (Ján Skalka, 1900–1982; *Kozie mlieko*, 1949), dziennikarze (Ladislav Mňačko, 1919–1994; *Mosty na východ*, 1952), a nawet sami reżyserzy. Od ściśle schematycznego dramatopisarstwa Słowacy zaczęli powoli odchodzić od 1954 roku, w pierwszej kolejności porzucając nudną ideologiczno-publicystyczną tematykę, ale proces ten przebiegał dość wolno i bardziej wyraźnie jego efekty stały się widoczne w utworach dopiero w latach sześćdziesiątych. Spośród debiutantów, którzy w przyszłości silnie zaznaczają swoją obecność w historii słowackiego dramatu, na uwagę zasługuje Ján Solovič (1934), który swoją karierę rozpoczynał w 1955 roku od dramatu o kolektywizacji *Posledná hrmavica*, oraz Ivan Bukovčan (1921–1975), autor w 1954 roku powracający do formy dramatu wiejskiego w swoim debiutanckim utworze *Surovô drevo*.

²² Zob. ibidem, s. 320.

²³ Zob. ibidem, s. 326.

Wraz z postępującą odwilżą w latach sześćdziesiątych słowaccy pisarze ponownie nawiązali kontakt z kulturą zachodnią. W poszukiwaniu widza teatry słowackie coraz śміalej sięgały po repertuar zagraniczny, w tym po utwory Sławomira Mrożka — twórcy z zaprzyjaźnionego kraju demokracji ludowej i dlatego chętniej akceptowane go przez czechosłowackie władze — ale też po dramaty Jeana-Paula Satre'a, Alberta Camusa, Samuela Becketta, Eugène'a Ionesco, Tennessee'a Williamsa, Friedricha Dürrenmatta, Maxa Frischa czy Bertolta Brechta. Swoją rolę odegrały również inscenizacje dramatów pisarzy czeskich: Václava Havla, Jáchyma Topola, Pavla Kohouta. Te zewnętrzne kontakty stały się inspiracją dla rodzimej twórczości, dostrzegającej już także, iż bezkrytycznie opiewane dotąd budowanie nowego społeczeństwa nie obywat się bez problemów budzących wątpliwości etyczne, bez trudnych wyborów i bez ludzkich porażek, a nawet tragedii, choć w tamtym czasie Słowacy wierzyli w możliwość zreformowania ustroju i stworzenia „socjalizmu z ludzką twarzą”²⁴. W dramaturgii z tego okresu dominowały zatem tematy związane z sytuacją wewnętrzną i krytyką własnego społeczeństwa, nie sięgano po problemy ogólnoswiatowe (skutki cywilizacji) czy ogólnoludzkie (godność i prawa człowieka), choć niekiedy kwestie wewnętrzne zyskiwały wymiar uniwersalny, zwłaszcza w utworach tych autorów, którzy inspirowali się twórczością obcą również pod względem poetyki, jak Peter Karvaš, Juraj Váh, Ivan Bukovčan, z młodszych Ľudovít Filan (1925–2000) oraz Rudolf Skukálek (1931–2008). Specyfiką tego okresu był też ruch teatrów małych form i teatrów autorskich, dla których teksty — nie zawsze o charakterze tradycyjnego dramatu, częściej w formie scenariuszy, złożonych z pojedynczych scenek, skeczów itp. — zaczęli pisać tacy autorzy, jak Stanislav Štepka (1940), Karol Horák (1943), Milan Lasica (1940) wspólnie z Júliusem Satinským (1941–2003). Kresowemu ożywieniu położył polityczny kurs tak zwanej normalizacji, która nastąpiła po wkroczeniu do Czechosłowacji wojsk państw Układu Warszawskiego w sierpniu 1968 roku. Choć zmiana nie nastąpiła od razu, jednak już od owej feralnej daty ożywienie to gasło czy raczej było odgórnie wygaszane. Ostatecznie nastąpiło to w 1971 roku po posiedzeniu Komitetu Centralnego Komunistycznej Partii Czechosłowacji, potępiającym „kryzys” lat sześćdziesiątych. Autorów, którzy w tamtym czasie zbyt aktywnie włączyli się w reformowanie systemu politycznego, a którzy samokrytycznie nie chcieli się odciąć od tych działań, dotyczyły mniej lub bardziej dotkliwe represje, wśród dramatopisarzy chyba najsilniejsze wobec Petra Karvaša, którego utwo-

²⁴ Zob. *ibidem*, s. 453.

ry objęto całkowitym zakazem wystawiania i publikowania. Lasica i Satinský, którym odgórnie zakazano wspólnego pokazywania się na scenie, zamilkli na dłuższy czas, Mňačko i Skukálek wyemigrowali na Zachód. W twórczości autorów serwilistycznych pojawiły się utwory podobne do tych z lat pięćdziesiątych. Od twórców co prawda nie wymagano powrotu do schematyzmu i socrealizmu, partyjne nakazy i zakazy nie ingerowały już aż tak głęboko w kompozycję utworu, ale obowiązywała zasada tak zwanego zaangażowania, czyli podejmowania tematyki społecznej, rzecz jasna w myśl ideologicznych założeń władz. Czołowym autorem tego okresu stał się Ján Solovič, piszący sztuki o tematyce współczesnej i posuwający się niekiedy do ostrożnej krytyki różnych zjawisk, co władza tolerowała, uznając potrzebę swoistego „wentylu bezpieczeństwa” dla społecznych frustracji, a co jednocześnie przysparzało autorowi popularności wśród odbiorców. Inni dramatopisarze podejmowali tematykę historyczną, przy czym niektórzy zgodnie z oczekiwaniami rządzących skupiali się na historii ruchu robotniczego lub słowackiego powstania narodowego z 1944 roku, pisząc nie tylko laurki z okazji przypadającej w tym okresie 30. rocznicy wybuchu powstania, ale też stawiając pytanie o to, co pozostało w czasach współczesnych z ideałów walki z faszyzmem. Takie utwory pisali między innymi Solovič, Bukovčan, a także Osvald Zahradník (1932). Ten ostatni, nim podjął tematykę „zaangażowaną”, zdążył jeszcze zadebiutować w 1972 roku utrzymanym w klimacie wolności lat sześćdziesiątych kameralnym dramatem *Sólo pre bicie (hodiny)* o grupie staruszków, która w nieprzyjaznym, zepsutym świecie tworzy wspólnie enklawę uczciwości, wzajemnej tolerancji i poszanowania praw drugiego człowieka. W latach „normalizacji” tematyka historyczna stanowiła stosunkowo bezpieczną ucieczkę przed zakłamywaniem obrazów współczesnej rzeczywistości w ramach wymaganego przez władze „zaangażowania”, pozwalała też na ukrytą polemikę ze współczesnością. Historia była więc niejako przypominana, przywracana Słowakom, choć trzeba przyznać, że większość takich utworów nie doczekała się inscenizacji. Dotyczy to zwłaszcza twórczości specjalizującego się w pisaniu dramatów historycznych Jána Hudca (1913–1988). Rzadziej powstawały dramaty podejmujące otwartą polemikę z obowiązującą interpretacją historii i wywodzącymi się z niej mitami narodowymi, a i to przeważnie w tekstach przeznaczonych do inscenizacji w teatrach tak zwanych autorskich, z wysiłkiem walczących o przetrwanie w sytuacji politycznej nieprzychylnej tego typu działalności. Wymienić tu należy przede wszystkim sztukę Štěpki Jááánošíík (1970) oraz dramaty autorstwa Horáka o wybitnych postaciach słowackiego romantyzmu literackiego. Z twórców two-

rzących dla teatrów repertuarowych podobne utwory napisali Štefan Králik (*Vojenský kabát Jura Jánošíka*, 1970), Lubomír Feldek (1936; *Jánošík podľa Vivaldiho*, 1979) czy Mikuláš Kočan (1946; *Horúci zemiak*, 1985).

Tak jak w końcu lat czterdziestych i w latach pięćdziesiątych, decydenci ponownie przedkładali twórczość rodzimą nad utwory obcego pochodzenia. Otworzyło to drogę na sceny licznym adaptacjom słowackiej prozy, co było zjawiskiem charakterystycznym dla końca lat siedemdziesiątych, a zwłaszcza dla lat osiemdziesiątych. Adaptacje wymusił brak repertuaru: wystawianie dramatów obcych blokowano, zwłaszcza w latach siedemdziesiątych, ciekawych utworów dramatycznych rodzimej proveniencji brakowało, dlatego przenoszono na scenę utwory prozatorskie. Wiązało się to z odejściem od tradycyjnego dramatu, zwłaszcza w teatrach małych form, których twórcy, opierając się na tekstach adaptowanych, budowali własne scenariusze. Dzieło adaptowane stawało się jedynie pretekstem, a nowy utwór: dramat lub scenariusz, a wraz z nim jego inscenizacja były w wysokim stopniu nasycone intertekstualnością. Stąd już tylko krok do kolażowości i montażu typowych dla dramatu postmodernistycznego²⁵, obecnych w utworach Štefki czy debiutującego w 1986 roku Viliama Klimáčka (1958).

W drugiej połowie lat osiemdziesiątych odczuwalne stało się osłabienie „normalizacyjnych” ograniczeń, natomiast kolejnym momentem przełomowym dla kultury słowackiej, jej teatru i dramatu okazał się rok 1989. Jak piszą autorzy opracowania *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia*, teatr stał się podstawowym czynnikiem, który pomógł w dokonaniu zmiany społecznej. W listopadowych manifestacjach aksamitnej rewolucji główną rolę, zarówno w Czechach, jak i na Słowacji, odgrywali ludzie teatru, teatry z miejsc rozrywki i jednostronnej komunikacji ze sceny w stronę widowni zmieniły się w fora dyskusyjne, zatarła się granica pomiędzy sceną a widownią. To samo źródło sugeruje zresztą, że listopadowe wydarzenia, zarówno na praskim Václaváku, jak i na bratysławskim placu SNP, były znakomicie wyreżyserowanymi widowiskami.

Aj samotný priebeh demonštrácií, ktorých organizátormi boli divadelníci, vykazoval významne divadelné prvky. I keď to tak na prvý pohľad mohlo vyzerať, aby demonštrácie neboli čisto živelným prejavom občianskej nespokojnosti a odporu proti režimu, ale, práve naopak, riadili sa jasne štruktúrovanými scénarmi. I keď v ich priebehu jestvovali miesta pre improvizáciu, zhromaždenia na námestiach mali scénare z presným poradím rečníkov a príbe-

²⁵ Zob. ibidem, s. 495–497.

hov, ktoré sa mali prezentovať a vymedzovať sa miesta pre songy a pre skandovanie hesiel. Priami účastníci spomínajú nielen na to, že zhromaždenia mali presnú dramaturgiu, ale dokonca hovoria o pražských demonštráciách ako o najlepšej divadelnej hre dramatika, režiséra a herca Václava Havla. Premena davu na demos a polis sa odohrála za asistencie divadelníkov, a to v demonštráciách, ktoré sa organizovali ako divadelné predstavenia.

Sam przebieg demonstracji, których organizatorami byli ludzie teatru, zawierał również istotne elementy teatralne. Nawet jeśli na pierwszy rzut oka tak to mogło wyglądać, demonstracje nie były czysto żywiołowym przejawem obywatelskiego niezadowolenia i protestu przeciwko reżimowi, wręcz przeciwnie, rządziły się jasno ustrukturuowanymi scenariuszami. Nawet jeśli w ich przebiegu istniały miejsca na improwizację, zgromadzenia na placach miały scenariusze z dokładną kolejnością mówców i wydarzeń, które miały być prezentowane. Wyznaczone były miejsca dla songów i na skandowanie haseł. Bezpośredni uczestnicy wspominają nie tylko to, że zgromadzenia miały precyzyjną dramaturgię, ale o praskich demonstracjach mówią nawet jako o najlepszej sztuce teatralnej dramaturga, reżysera i aktora Václava Havla. Przemiana tłum na demos i polis odegrała się przy asyście ludzi teatru, w formie demonstracji, które były zorganizowane niczym przedstawienia teatralne²⁶.

Jeśli chodzi o warunki rozwoju dramatu, to po roku 1989 następuje okres ponownego rozkwitu teatrów autorskich, które szybciej i z większą łatwością niż tak zwane teatry repertuarowe reagują na nową sytuację. Teatry repertuarowe tracą publiczność, ale również powoli zmieniają swoje przyzwyczajenia inscenizacyjne i organizacyjne. Trzon dramaturgów w tym okresie tworzą więc autorzy piszący dla teatrów małych form. Wolność w podejmowaniu tematów oraz w sposobie ich przedstawiania sprawia, że trudno wskazać jakiś nurt dominujący. Do lamusa odchodzi tradycyjny, przez wiele lat dominujący w słowackich teatrach dramat psychologiczno-realistyczny. Obok szczególnie popularnego dramatu absurdu, którego dawniej z przyczyn politycznych nie można było wystawiać ani wydawać, pojawiają się formy zupełnie nowe, szukające inspiracji w tradycji rodzimej lub w nurtach obcej proveniencji. W działania zmierzające do przywrócenia rodzimej kulturze dramatu absurdu do pewnego stopnia wpisuje się twórczość wspominanych już Šteпки, Klimáčka, a także Pavla Janíka (1956; *Súkromný striptíz*, 1993), Ladislava Keraty (1961; *Večera nad*

²⁶ Ibidem, s. 647–648. Tłum. — L.S.

mestom, 1994), Martina Čičváka (1975; *Dom, kde sa to robí dobre*, 1996), Petra Pavlaca (1976; *Vernisáž v pasáži*, 2000) oraz Silvestra Lavríka (1964; *V nebi sa čúra postojáčky*, 1994; *Katarína*, 2000), łączącego inspiracje twórczością autorów obcych z nieodległymi tradycjami rodzimymi – twórczością Horáka i Štepki²⁷. Zwraca uwagę intensywna obecność dramatopisarstwa kobiecego, wiążanego z feminizmem i *gender*: Jany Juráňovej (1957; *Salome*, 1989; *Misky strieborné, nádoby výborné*, 1997), Zuzany Uličianskej (1962, *Ak bude pekne, pôjdeme von*, 1991), Anny Gruskovej (1962; *Herečka a kritička*, 2000), Jany Bodnárovej (1950; *Sobotná noc*, 1999), Evy Maliti (1953; *Krčeň Nesmrteľný*, 2001), Ivety Škripkovej (1960; *Fetišistky*, 2005)²⁸. Pozostając w kontakcie z najnowszymi tendencjami rozwoju dramatu i teatru, słowaccy autorzy próbują swoich sił w dramacie *in-yer-face*. Elementy poetyki tak zwanego nowego brutalizmu obecne są przede wszystkim w utworach Blaha Uhlára (1951; *Kvinteto*, 1988; *Noc zázrakov. O bubeníkovi. O veľkom Karbusovi Barbusovi*, 1989), a także Viliama Klimáčka, Andreja Ferki (1955; *Noc na zamrznutom jazere*, 1987), Romana Olekšáka (1978; *Negativisti*, 2001), Miloša Karáska (1960; *Skrat*, 1993)²⁹. Dramat słowacki próbuje budować swoją pozycję w kontakcie z twórczością światową.

Na tle przedstawionego tu zarysu historii rozwoju dramatu słowackiego, z konieczności uwzględniającego tylko główne zjawiska, można prześledzić, jak dramat ów wpisywał się w polsko-słowacki dialog międzykulturowy dawniej i jak czyni to dziś.

W polskiej refleksji badawczej od ukazania się drukiem w 1965 roku pracy *Dramat czeski i słowacki na scenach polskich* autorstwa nieodżałowanej pamięci Marii Bobrownickiej nie powstało opracowanie, które równie kompleksowo ujmowałoby okres następny. A przecież minęło już pół wieku. W tym czasie na temat obecności słowackiego dramatu w Polsce ukazało się co prawda kilka publikacji na czele ze zredagowanym w 1978 roku przez Bobrownicką tomem zbiorowym *Dramat i teatr narodów słowiańskich w XX wieku* oraz późniejszymi pojedynczymi artykułami badaczki³⁰, ale koncentrowały się one na zagadnieniach metodologii badań bądź na omówieniach twórczości wy-

²⁷ Zob. M. MISTRÍK: *Slovenská absurdná dráma*. Bratislava 2002, s. 211–217. Por. *Dejiny slovenskej drámy...*, s. 662–663.

²⁸ Zob. *Dejiny slovenskej drámy...*, s. 655–660.

²⁹ Zob. E. KNOPOVÁ: *Svet kontroverznej drámy*. Bratislava 2010, s. 7–10.

³⁰ Zob. M. BOBROWNICKA: *Hviezdoslav — dramaturg*. „Slavia Occidentalis” 1961, t. 21, s. 45–61; EADEM: „Antygona i inni” Petra Karvaša na tle współczesnych wersji sofoklesowskiego mitu. W: EADEM: *Z problemów literatur słowiańskich*. Katowice 1976, s. 207–222; EADEM: *Historyczny dramat słowacki XX wieku*. W: *Studia z literatury słowackiej*. Red. Z. NIEDZIELA. Kraków 1982, s. 68–80.

branych autorów czy analizach pojedynczych utworów, bądź wreszcie na zagadnieniach teatru, a i to w ujęciu regionalnym. Wymienić tu można artykuły Anny Kozickiej-Kończakowskiej o twórczości Júliusa Barča-Ivana i Petra Zvona, Ewy Kraszewskiej o dramatach Leopolda Laholi, książkę Mirosławy Pindór o polsko-czeskich i polsko-słowackich kontaktach teatralnych na terenie Cieszyna czy książkę piszącej te słowa pt. *Radošinské naivné divadlo*³¹. Żadna z tych prac nie rozważała kwestii przekładu.

³¹ Zob. A. KOZICKA: *Przestrzeń artystyczna i czas w dramatach Júliusa Barča-Ivana „Dvaja” i „Matka”*. W: *Dramat i teatr narodów słowiańskich w XX wieku...*, s. 67–76; EADEM: *Struktura zdarzenia dramatycznego w sztuce Júliusa Barča-Ivana „Neznámy”*. W: *Studia z literatury słowackiej*. Red. Z. NIEDZIELA. Warszawa–Kraków 1982, s. 67–104; A. KOZICKA-KOŁACZKOWSKA: *Przestrzeń a status postaci w dramatach „Dwa teatry” Jerzego Szaniawskiego i „Tanec nad plačom” Petra Zvona*. W: *Studia porównawcze z literatur słowiańskich*. Red. R. ŁUŻNY i Z. NIEDZIELA. Wrocław 1992, s. 119–126; M. PINDÓR: *Polsko-czeskie i polsko-słowackie kontakty teatralne: Cieszyn–Český Těšín 1945–1999*. Katowice 2006; E. KRASZEWSKA: *Moralitety dramatyczne Leopolda Laholi*. W: *Dramat i teatr narodów słowiańskich w XX wieku*. Red. M. BOBROWNICKA. Wrocław 1979, s. 77–87; L. SPYRKA: *Radošinské naivné divadlo*. Katowice 2004.

Rozdział drugi

Specyfika przekładu dramatu

W badaniach translatologicznych kwestie przekładu dramatu podejmuje się sporadycznie. Może to wynikać z samej natury dramatu, wokół której od lat toczą się dyskusje. Jego specyfiką jest ontologiczna podwójność: z jednej strony funkcjonuje on jako tekst niesamodzielny, komponent teatru, interpretowalny wyłącznie w ramach inscenizacji, jako jeden z jej elementów składowych, z drugiej zaś — dramat może istnieć jako samodzielne, zwarte dzieło, recypowane w formie lektury, czyli jako tekst literacki. Owa bimorficzna natura utworu dramatycznego utrudnia opracowanie teoretycznych założeń jego przekładu. Widać to już choćby po określeniach tekstu, będącego przedmiotem rozważań: Susan Bassnett, która w ramach Translation Studies najwięcej uwagi poświęciła tym zagadnieniom, w swoich kolejnych pracach używa określeń „tekst teatralny”, „tekst dramatu” czy wreszcie „tekst dla teatru”³².

Wśród teoretyków i badaczy przekładów utworów dramatycznych zaznacza się podział na zwolenników teatralnej koncepcji dramatu, którzy piszą o tłumaczeniu tekstu teatralnego, oraz na zwolenników

³² S. BASSNETT-MCGUIRE: *Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts*. In: *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. Ed. by T. HERMANS. New York 1985, s. 87—102; S. BASSNETT: *Translating Dramatic Texts*. In: EADEM: *Translation Studies*. London—New York 1991, s. 123—135; EADEM: *Translating for the Theatre: The Case against Performability*. „TTR: traduction, terminologie, rédaction” 1991, vol. 4, n° 1, p. 99—111. <http://erudit.org/revue/ttr/1991/v4/n1/037084ar.pdf> [dostęp: 24.07.2014]; EADEM: *Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre*. In: S. BASSNETT & A. LEFEVERE: *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Clevedon—Philadelphia—Toronto—Sydney—Johannesburg 1998, s. 90—108. Jak pisze Brigitte Schultze, Susan Bassnett w rozmowie przyznała, iż straciła już nadzieję na możliwość „wyjścia z labiryntu”, jakim okazuje się problematyka przekładu dramatu. B. SCHULTZE: *Perspektywy polonistyczne i komparatystyczne*. Red. M. SUGIERA. Kraków 1999, s. 24, przypis 5.

teorii dramatu jako tekstu literackiego, którego specyfiką jest co prawda „potencjał teatralny”³³, ale którego przekład rządzi się takimi samymi prawami, jak przekład prozy lub w szczególnych przypadkach — poezji. Zwolennikiem pierwszego stanowiska jest Patrice Pavis, który zaproponował teatralną koncepcję przekładu tekstu dramatycznego, znaną pod nazwą „słowogest” (*verbo-corps*). Kwintesencję tej koncepcji stanowi traktowanie słowa w jedność z gestem, przy czym badacz uznaje ten związek za specyficzny dla każdej kultury. Zadanie tłumacza polega na zrekonstruowaniu owej źródłowej jedności słowa i gestu w systemie kultury docelowej³⁴. Susan Bassnett, polemizując z Patricem Pavisem, sprzeciwia się stawianiu autorowi przekładu wymogu tłumaczenia z uwzględnieniem ukrytych w słowach gestów, gdyż — jak pisze — realizacja tego zadania okazuje się po prostu niemożliwa i sprzeczna z praktyką³⁵. Stanowisko Bassnett sytuuje ją więc w gronie zwolenników drugiego — literaturoznawczego podejścia do przekładu dramatu. Przy tym w *Translation Studies* badaczka jednoznacznie stwierdza, że przekład tekstu dramatycznego nie jest tożsamy z przekładem prozy³⁶.

W Polsce teoretyczne uwagi o tłumaczeniu dramatu sformułowali wiele lat temu Edward Balcerzan wspólnie ze Zbigniewem Osińskim, uznając inscenizację teatralną za intersemiotyczny przekład tekstu dramatycznego³⁷. Stefania Skwarczyńska, zdeklarowana zwolenniczka teatralnej koncepcji dramatu, zaliczająca go nie do rodzajów literackich, lecz do „sztuki dramatyczno-teatralnej”, pisała, iż utwór dramatyczny zawsze zawiera jakąś „wizję teatralną”, związaną z konwencjami teatralnymi czasu, w którym powstał. Zastanawiając się nad możliwymi strategiami tłumaczenia zwłaszcza dramatów dawnych, stawiała pytanie: czy przekład powinien respektować konwencję historyczną oryginału, czy należy go dostosować do konwencji teatru współczesnego.

³³ Takiego terminu używa Brigitte Schultze, wskazując jako jego autorkę bułgarską badaczkę Sopię Totzewą. B. SCHULTZE: *Perspektywy polonistyczne i komparatystyczne...*, s. 25.

³⁴ Zob. P. PAVIS: *Słownik terminów teatralnych*. Przeł. [z fr.], opracował i uzupełnieniami opatrzył S. ŚWIONTEK. Wrocław—Warszawa—Kraków 1998, s. 73—74 i 396—399.

³⁵ Zob. S. BASSNETT: *Translating for the Theatre: The Case Against Performability...*, s. 100—101.

³⁶ „[...] the dramatic text cannot be translated in the same way as the prose text”. Ibidem, s. 124.

³⁷ Zob. E. BALCERZAN, Z. OSIŃSKI: *Spektakl teatralny w świetle teorii informacji*. W: *Problemy teorii dramatu i teatru*. Red. J. DEGLER. Wrocław 1988, s. 333—350.

Za rozwiązaniem drugim przemawia to, iż dramat ze swej natury przeznaczony jest do oddziaływania społecznego poprzez teatr, oraz to, że kultura narodowa, w którą przekład wplata utwór obcy, oczekuje zasilenia elementami obcej kultury frontem możliwie najszerszym, a więc nie tylko poprzez kanał lektury, ale także i przede wszystkim poprzez kanał teatru.

Zarazem dodawała, że

nie idzie o to, aby tłumacz usiłował wyręczyć i zastąpić inscenizatora. Ale o to, aby mu podał konkretny materiał dramatyczny w postaci najbardziej zgodnej z typem i stylem teatru współczesnego³⁸.

Zaproponowała również typologię przekładu dramatu, wyszczególniając:

- przekład naukowy — przeznaczony dla odbiorcy, który ma naukową wiedzę o oryginale;
- przekład literacko-filologiczny — dążący do najwierniejszego przekazania walorów filozoficzno-literackich oryginału;
- literacko-teatralny przekład artystyczny — przeznaczony zarazem do lektury i do inscenizacji;
- przekład teatralny — przeznaczony wyłącznie do odbioru teatralnego, dlatego druk takiego przekładu „ma sens przede wszystkim praktyczno-teatralny i dokumentacyjny”³⁹.

Z kolei w latach osiemdziesiątych XX wieku Stanisław Barańczak pisał o przekładach dramatów Szekspira, prezentując opcję literacką⁴⁰, choć w sformułowanych trzech zasadach dobrego przekładu dzieł angielskiego twórcy, czyli Trzech Truizmach Translatorskich:

- I. Tłumacząc Szekspira, należy pamiętać, że był on człowiekiem niegłupim.
- II. Tłumacząc Szekspira, należy pamiętać, że był on niezłym poetą.
- III. Tłumacząc Szekspira, należy pamiętać, że był on nienajgorszym artystą teatru,

³⁸ S. SKWARCZYŃSKA: *Przekład i jego miejsce w literaturze i kulturze narodowej*. W: *Polska myśl przekładoznawcza. Antologia*. Red. P. DE BOŃCZA BUKOWSKI, M. HEYDEL. Kraków 2013, s. 138–139.

³⁹ Ibidem, s. 140.

⁴⁰ Mowa o tekstach: *Od Shakespeare’a do Szekspira, Dwa postscripta szekspirowskie* oraz *Jak tłumaczyć humor Szekspira*. W: S. BARAŃCZAK: *Ocalone w tłumaczeniu*. Poznań 1995, s. (odpowiednio) 148–172, 173–184, 185–209.

uzupełnionych o wytyczne strategiczne dla każdego tłumacza utworów genialnego Anglika:

- I. Szekspira należy tłumaczyć tak, aby tekst przekładu (w jego warstwie bezpośrednich powiadomień) można było całkowicie, natychmiastowo i bez trudu **zrozumieć** — zrozumieć nie tylko w lekturze, ale i w wykonaniu scenicznym.
- II. Szekspira należy tłumaczyć tak, aby tekst przekładu był sam w sobie **wybitnym utworem poetyckim**.
- III. Szekspira należy tłumaczyć tak, aby tekst przekładu mógł stanowić podstawę **wybitnego dzieła teatralnego**⁴¹,

nie pominął aspektu teatralnego. Postulując uwzględnienie w przekładzie Sceniczności, przestrzegał jednak przed czynieniem tego kosztem Wierności, Zrozumiałości i Poetyckości tekstu⁴², stawiając komponent literacki na pierwszym miejscu.

W słowackich badaniach translatologicznych koncepcje przekładu dramatu formułowali Ján Ferencík oraz Ján Vilikovský. Ferencík wyróżnia dwa typy przekładu utworu dramatycznego:

- typ „na zamówienie” — inscenizatora, reżysera (*záujmový*),
- typ informacyjny — bez zamówienia (*informačný*).

Badacz opowiedział się po stronie opcji teatralnej. Wychodząc z założeń teorii komunikacji, opracował schemat komunikacyjny tłumaczenia utworu dramatycznego:

autor — tłumacz — dramaturg/reżyser — współtwórcy dzieła teatralnego (aktor, scenograf, muzyk itd.) — widz/słuchacz,

podkreślając, iż wyraża on jedynie kolejność udziału poszczególnych uczestników w przebiegu procesu komunikacji, nie zaś hierarchię ich ważności. Tu miejsce tłumacza znalazło się za pozycją reżysera:

autor — reżyser — tłumacz — pozostali interpretatorzy (współtwórcy dzieła teatralnego) — widz/słuchacz.

Zdaniem słowackiego teoretyka, w tekst dramatu wpisana jest koncepcja inscenizacji, którą tłumacz powinien wyinterpretować, przy czym w przekładzie może ją w pełni zachować lub też może ją modyfikować zgodnie z sugestiami zamawiającego tłumaczenie (re-

⁴¹ Zob. ibidem, s. 151–152.

⁴² Zob. S. BARAŃCZAK: *Od Shakespeare’a do Szekspira...*, s. 153, pisownia oryginalna.

żysera), nie może jej natomiast pominąć, nawet jeśli tworzy przekład informacyjny. Najważniejszym elementem owej sceniczności utworu dramatycznego jest „mowa sceniczna” (*javisková reč*), czyli styl replik. Może w nim dominować język potoczny, ale też może to być język wzniosły, patetyczny. Owo stylistyczne nacechowanie zawsze wynika ze świadomych działań autora, dlatego zadaniem tłumacza jest zachowanie tych walorów oryginału w przekładzie⁴³.

Natomiast Ján Vilikovský, podobnie jak Stanisław Barańczak skupiający uwagę w swoich pracach na przekładach dramatów Szekspira, określił trzy możliwe strategie translacji utworu dramatycznego, stwierdzając, że tekst dramatyczny może być tłumaczony jako:

- przede wszystkim literatura,
- literatura i instrukcja do inscenizacji zarazem,
- przede wszystkim instrukcja.

W zależności od przyjętej strategii tłumacz bardziej lub mniej zdecydowanie uwzględnia правила sceny, w tym sztuki aktorskiej, oraz możliwości interpretacyjne odbiorcy, tworząc tekst mniej lub bardziej zrozumiały (na przykład w wyniku kondensacji znaczeń, upotocznieniu języka, aktualizacji itp.)⁴⁴. Opowiadając się za Ferenčíkiem po stronie teatralnej koncepcji dramatu, jako tej, która odpowiada współczesnej konwencji przekładu, stwierdził, że:

Pri preklade dramatického textu je prekladateľ oveľa väčšmi obmedzený vo voľbe prostriedkov. Text už nie je autonómny, ale stáva sa podkladom pre inscenáciu [...]. Dramatický text sa musí vyznačovať inými vlastnosťami ako knižný — musí „sahnúť” hercovi do úst, čo si vyžaduje osobitnú vetnú stavbu, založenú prevažne na intonácii, jednoduché syntaktické celky a v neposlednom rade — vzhľadom na podmienky vnímania v hľadisku — aj väčšiu mieru informačnej redundancie. [...] Zvyšuje sa tlak na odstraňovanie rozličných dobových narážok a inotajov, ktoré sa v čitateľskom vydaní dajú vysvetliť v poznámkovom aparáte, pri inscenácii sa však v záujme bezprostrednej komunikatívnosti odstraňujú, či už skrtmi alebo funkčnou substitúciou.

Podczas przekładu tekstu dramatycznego tłumacz jest o wiele bardziej ograniczony w wyborze środków. Tekst nie jest już autonomiczny, lecz staje się podstawą inscenizacji [...]. Tekst dramatu musi cechować się innymi właściwościami niż tekst książkowy — musi

⁴³ Zob. J. FERENČÍK: *Poetika prekladu drámy*. „Romboid” 1979, nr 1, s. 42–47. Bardziej szczegółowo również w J. FERENČÍK: *Kontexty prekladu*. Bratislava 1982.

⁴⁴ Zob. J. VILIKOVSKÝ: *Tri shakespearovské preklady*. (*K vývoju prekladateľských metód*). „Slavica Slovaca” 1981, č. 2, s. 142–171.

„siąść” aktorowi w usta, co wymaga szczególnej budowy zdania, polegającej w przeważającej mierze na intonacji, prostych całościach syntaktycznych i w nieostatniej kolejności — ze względu na warunki odbioru na widowni — również na zwiększonym stopniu informacyjnej redundancji. [...] Rośnie nacisk na usuwanie rozmaitych aktualnych aluzji i zagadek, które w wydaniu czytelnickim można objaśnić w aparacie przypisów, przy inscenizacji jednak dla dobra bezpośredniej komunikatywności są eliminowane, czy to przez wykreślenia, czy przez substitucję funkcjonalną⁴⁵.

Trzeba dodać od razu, że wszyscy wymienieni teoretycy uzasadniają swoje koncepcje badaniami nad przekładami arcydzieł i klasyki sztuki dramatopisarskiej: Wiliama Szekspira, Moliera, Antona Cechowa, Nikołaja Gogola, Edmonda Rostanda itd. Mają zatem z reguły do dyspozycji nie tylko pojedyncze przekłady dzieł udomowionych w kulturach przyjmujących, lecz także ich serie, które pozwalają porównać różne tłumaczenia tego samego utworu — arcydzieła. Rzadko pisze się o przekładach mało znanych lub zupełnie nieznanymi utworów i autorów, zwłaszcza jeśli reprezentują oni kultury „małe”.

W niniejszej pracy perspektywę oglądu przekładu dramatu dookreśla kwestia jego udziału w dialogu kultur. Rozważania na temat dialogu w perspektywie dramatu wydają się oczywistością z tego względu, że dialog jest jedną z podstawowych form podawczych w dramacie. Przedmiotem dalszych rozważań będzie jednak przede wszystkim udział dramatu w polsko-słowackim dialogu kultur, natomiast ogląd tłumaczenia dialogu jako wymiany replik w tekście dramatycznym będzie tu traktowany tylko jako jeden z czynników, które mogą wpływać na jakość tej międzykulturowej relacji.

Dramat przetłumaczony ma dwojaką możliwość wpisania się w kontekst kultury przyjmującej: zarówno w formie przekazu teatralnego, jak i jako lektura. Obiegi te mogą się łączyć, ale może też być tak, że pozostają rozłączne i jedynie się dublują.

Przekłady — komponenty inscenizacji, powstają najczęściej na zamówienie konkretnego teatru lub reżysera. Nastawienie na przekaz teatralny i podporządkowanie tłumaczenia wizji reżysera powodują, że dla teatru tłumacz przygotowuje na ogół tylko przekład — szkic, niekoniecznie wierny wobec oryginału. W tłumaczeniu często pomijane są literackie sygnały obecne w oryginale⁴⁶, dominuje maksymalne

⁴⁵ J. VILIKOVSKÝ: *Preklad ako tvorba*. Bratislava 1984, s. 125–126. Tłum. — L.S.

⁴⁶ Zob. ibidem, s. 126. Por. B. SCHULTZE: *Perspektywy polonistyczne i komparatystyczne...*, s. 45. M. KRYSZTOFIK: *Przekład literacki a translatologia*. Poznań 1999, s. 63–64.

nastawienie na kulturę docelową, przejawiające się nie tylko w dostosowaniu wpisanej w oryginał „wizji scenicznej” do typowych dla kultury przyjmującej i rozpoznawalnych w jej ramach konwencji teatralnych, ale też w rezygnacji z innych kulturowo nasyconych miejsc w tekście, dla których brak ekwiwalentów po stronie docelowej. Charakterystyczny dla owych tłumaczeń zamawianych jest ich charakter adaptacyjny: taki przekład, opracowany nierzadko „pod dyktando” reżysera, ma z reguły więcej cech adaptacji niż przekładu.

Wśród przekładów publikowanych drukiem można wyróżnić dwa typy: przekład publikowany po uprzedniej inscenizacji oraz przekład, który ukazał się w druku z założeniem ewentualnej inscenizacji w przyszłości. Jeśli publikacja tłumaczenia następuje po wcześniejszym wystawieniu w teatrze, to owa inscenizacja ma istotny wpływ na kształt translatu. Taka publikacja przekładu może być traktowana jako forma dokumentująca teatralizację, bo nierzadko więcej w nim wkładu pracy inscenizatora niż tłumacza. Jeśli publikowany jest przekład jeszcze niewystawiony — decyzje tłumacza w największym stopniu zależą od samego utworu. Przekład dramatu może oczywiście istnieć jako egzemplarz teatralny, jednakże w lekturze jest on dostępny jedynie reżyserowi/inscenizatorowi i w dialogu kultur jako taki ma ograniczone znaczenie, gdyż ostatecznie istnieje i tak tylko za pośrednictwem inscenizacji.

W tłumaczeniu kierowanym do czytelnika dominuje przekład nastawiony na wierność wobec tekstu wyjściowego. Dla miejsc trudno przekładalnych możliwe jest zastosowanie dodatkowych informacji i objaśnień w formie przypisów, co niekiedy może jednak oznaczać nadmierną ekspansję tłumacza. Przekład sprawia wówczas wrażenie „literacko dopracowanego”, co skutkuje nadmierną eliminacją elementów sceniczności obecnych w oryginale (na przykład poprawianie języka replik, pozbawiające ich cech oralności, lub obojętne podejście do tłumaczenia didaskaliów)⁴⁷.

Potencjalna teatralność dramatu stawia przed tłumaczem specyficzne dodatkowe wymagania kompetencyjne, mianowicie wymóg orientacji w sferze sztuki teatralnej. Nie chodzi jednak o to, by do wskazanych przez Annę Legeżyńską, przytoczonych wcześniej, ról tłumacza dorzucać rolę kolejną: inscenizatora czy reżysera. Do osiągnięcia celu komunikacyjnego wystarczy tłumaczowi odpowiednia kompetencja literacka, tekstowa czy strategiczna, ale w uzupełnieniu o świadomość powiązania słowa w tekście dramatycznym ze znakami innych

⁴⁷ Zob. J. VILIKOVSKÝ: *Preklad ako tvorba...*, s. 126. Por. B. SCHULTZE: *Perspektywy polonistyczne i komparatystyczne...*, s. 34.

systemów oraz o znajomość konwencji teatralnych kultury wyjściowej i kultury docelowej, w jakie wpisuje się projektowana w tekście utworu wizja inscenizacji, by móc znaleźć ich ekwiwalencję, a także – jeśli to tłumacz jest inicjatorem przekładu – by móc ocenić szanse udziału przekładu w dialogu kultur. W każdym przypadku znaczenie mają też uwarunkowania rynku teatralnego i czytelniczego, istotne zwłaszcza dla przekładu utworu autora z kultury peryferyjnej, który nie jest rozpoznawalny w kulturze przyjmującej. Zatem w przekładzie dramatu wśród niezbędnych kompetencji tłumacza należy wskazać umiejętność oceny horyzontu odbiorcy w zakresie nie tylko utworu literackiego, ale też teatralnego. Wobec takiego dookreślenia kompetencji translatorskich, jakie wymusza na tłumaczu przekład utworu dramatycznego, przekład ów można określić jako rodzaj przekładu artystycznego specjalistycznego.

Jiří Levý zauważa, że niektóre dramaty częściej funkcjonują w obiegu odbiorczym jako teksty czytane niż jako teksty inscenizowane.

Divadelní překlad plní zpravidla dvojí funkci: je čten (mnohé klasické hry, jako *Revizor*, *Hoře z rozumu*, *Cyrano*, *Cid* atd. mají více čtenářů než diváků) a je podkladem pro inscenaci.

Przekład teatralny z reguły pełni dwojaką funkcję: jest czytany (wiele klasycznych sztuk, jak *Rewizor*, *Mądremu biada*, *Cyrano...*, *Cyd* itd. ma więcej czytelników niż widzów) oraz stanowi podstawę inscenizacji⁴⁸.

Od kulturalnego człowieka wymaga się znajomości dramatów zaliczanych do światowego dziedzictwa kultury: sztuk dramatopisarzy antycznych, Szekspira, Moliera itd., a przecież nie zawsze ma on szansę i możliwość poznania ich za pośrednictwem inscenizacji teatralnej⁴⁹. Zdaniem Ferenčíka, funkcjonowania przekładu dramatu jako propozy-

⁴⁸ J. LEVÝ: *Umění překladu*. Praha 1983, s. 196. Tłum. – L.S.

⁴⁹ Współcześnie technika umożliwia obejrzenie nagrania przedstawienia teatralnego, ale wtedy widz ma w rzeczywistości do czynienia z filmem, nie z teatrem, ponieważ to kamera narzuca mu obraz, jaki ogląda. Wchodzimy tu zresztą w następny obszar problemów: relacji pomiędzy teatrem a filmem. Dramat, zwłaszcza rozpatrywany jako słowny komponent przedstawienia teatralnego, można podobnie jak film uznać za tekst audiowizualny, a jego przekład – za tłumaczenie audiowizualne. Jednak między filmem a dramatem zaznacza się istotna różnica: każda projekcja danego filmu operuje tym samym tekstem (poza niezwykle rzadką, dziś już sporadycznie stosowaną praktyką, kiedy lektor czyta przetłumaczoną listę dialogową na żywo). Podobnie jak słowo w powieści, słowo w filmie jest *constans*, czego nie można powiedzieć o słowie w inscenizacji teatralnej. Dotyczy to także przekładu.

cji inscenizacyjnej i jako lektury nie da się oddzielić, gdyż podstawą ewentualnej inscenizacji również musi być lektura, choć odmienna od czytania typowego dla formy literackiej. W odróżnieniu od niej bowiem utwór dramatyczny jest – wedle słów Bassnett – niekompletny (*incomplete*)⁵⁰. Odczytanie dramatu wymaga zatem szczególnych kompetencji odbiorczych. Jak pisze Jerzy Mikułowski Pomorski, dotychczasowe badania nad procesem komunikacji ograniczały rolę odbiorcy w nim, czyniąc z niego wyłącznie uczestnika biernego, podczas gdy w gruncie rzeczy odbiorca nie może być pasywny, lecz musi się wykazać aktywnością, żeby akt komunikacji został zrealizowany⁵¹. Dotyczy to zwłaszcza komunikacji artystycznej. W odniesieniu do dramatu, jak również jego przekładu, można mówić zarówno o czytelniku jako takim, jak i o czytelniku specjalistcie: reżyserze, inscenizatorze, aktorze itd., czyli wszystkich, którzy będą tworzyć inscenizacyjny przekaz utworu. Specjalista czyta przekład dramatu jako tekst teatralny. Dobrochna Ratajczak wskazuje, iż czytanie dramatu według klucza teatralnego oznacza skupienie się na walorach scenicznych tekstu kosztem pomijania jego literackości, jednak z wykorzystaniem

nie tyle historycznych, ile uniwersalnych uwarunkowań scenicznego uobecnienia tekstu [...]. Efektem tych poczynąń będzie hipoteza wizji inscenizacyjnej, która staje się swoistą miarą tekstu: czytający podejmuje tu rolę *quazi-inscenizatora*⁵².

Czytanie dramatu jako propozycji inscenizacyjnej jest lekturą badawczą i to łączy je z lekturą tłumacza, która także zawsze ma charakter lektury badawczej⁵³, ale stanowi jedynie początkowy, niepubliczny etap pracy nad przekładem. Ten rodzaj czytelnika, zwłaszcza jeśli jest nim reżyser, wykazuje pewne cechy typowe dla odbiorcy samookreślonego, jak je definiuje Danuta Kierzkowska w zaproponowanej typologii, którą omówiono tu już wcześniej. Badaczka miała co prawda na myśli przekład specjalistyczny i jako cechę delimitacyjną odbiorcy tego typu wskazała narzucanie przezeń tłumaczowi pewnej terminologii⁵⁴. Widać wszakże pewną analogię tej sytuacji do sytuacji przekładu

⁵⁰ Zob. S. BASSNETT: *Translating Dramatic Texts...*, s. 124.

⁵¹ Zob. J. MIKUŁOWSKI POMORSKI: *Jak narody porozumiewają się ze sobą w komunikacji międzykulturowej i komunikowaniu medialnym*. Kraków 2007, s. 93–113.

⁵² D. RATAJCZAK: *Sługa dwóch panów: dwoisty żywot dramatu*. W: *Problemy teorii literatury*. Seria 4: *Prace z lat 1985–1994*. Wyboru prac dokonał H. MARKIEWICZ. Wrocław 1998, s. 266.

⁵³ O badawczej lekturze dramatu zob. *ibidem*, s. 261–265.

⁵⁴ Zob. D. KIERZKOWSKA: *Tłumaczenie prawnicze*. Warszawa 2002, s. 87.

dramatu, gdyż w tym wypadku można mówić o narzucaniu tłumaczowi i translatowi pewnej wizji inscenizacyjnej przez odbiorcę owego tłumaczenia zamówionego.

Jeśli jednak chodzi o odbiorcę laika, to — jak pisze Ratajczak — może on odczytywać dramat i jego przekład jako teksty wyłącznie literackie. Dzieje się tak wtedy, gdy nie interesuje go teatralność czytanego utworu:

Przy takim rozumieniu tradycyjny związek dramatu i teatru zostaje unieważniony, dzieło uwalnia się spod presji wymagań spektaklu, sygnały jego potencjalnej widowiskowości tracą sens sceniczny, a schematyczność upodabnia się do schematyczności epoki. W ten sposób od dawna zwykliśmy traktować dzieła największe, w największym też stopniu uniezależnione od sytuacji teatralnej komunikacji⁵⁵.

Jak jednak sugeruje badaczka, ideałem jest czytanie zmierzające do połączenia obu form sztuki.

Lektura każdego dramatu powinna być więc z góry rozdwojona, zawieszona w rozległej sferze „między”. Między faktyczną ciągłością obecności słowa a potencjonalnością jawnie nieciągłych sygnałów spektaklu, między tym, co zostało zapisane i utrwalone — a tym, co tylko zaprojektowane, co zatem jedynie może zostać wypowiedziane, zagrane, pokazane, między tym, co motywuje tradycja literacka, a co uzasadnia tradycja teatralna⁵⁶.

Według badaczki, odczytanie dramatu wykazuje zatem pewne analogie z mechanizmem rozpoznawania rysunkowych chimer, omawianych przez Ernsta Pöppela na przykładzie konturu twarzy mężczyzny, będącego zarazem konturem myszy.

[...] „jeśli patrzący potrafi ujrzeć obie interpretacje, to obie ujrzeć musi” — pisze Pöppel, stwierdzając, że zawsze jedno ze znaczeń wysuwa się na plan pierwszy, spychając w danej chwili w cień znaczenie drugie⁵⁷.

Zatem w przypadku dramatu funkcjonującego jako lektura konieczna jest zwiększona aktywność odbiorcza w porównaniu z lekturą utworów narracyjnych, a to dlatego, że odbiorca czytelnik nie

⁵⁵ D. RATAJCZAK: *Sługa dwóch panów: dwoisty żywot dramatu...*, s. 266.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Ibidem, s. 267–268.

ma wsparcia w poruszaniu się po świecie przedstawionym w osobie narratora-przewodnika. W odbiorze opublikowanego utworu dramatycznego czytelnik musi dysponować specyficzną wyobraźnią sytuacyjną, która nie jest niezbędna widzowi w odbiorze inscenizacji, bo ta aktualizując sensy przechowywane w tekście dramatu, oferuje je odbiorcy w formie unaocznionej. Czytelnik, który przystępuje do lektury dramatu jako do tekstu literackiego, powinien więc mieć niezbędną swoistą kompetencję, którą można nazwać teatralną. Nie musi ona być związana z fachową wiedzą na temat systemu znaków teatralnych i zasad ich organizowania w formę spektaklu, ale może opierać się na doświadczeniu czytelniczym i poziomie wiedzy historyczno-literackiej odbiorcy. Ważna jest także jego gotowość do podjęcia wysiłku aktywnego czytania i zrozumienia w ten sposób sformułowanej wypowiedzi Drugiego. Innymi słowy: każdy, kto czyta dramat, musi umieć uzupełnić we własnym zakresie tę, wspomnianą już, typową dla tej formy utworu niekompletność, musi umieć wyobrazić sobie rzeczywistość, opowiedzianą i opisaną w tekście głównym oraz w didaskaliach, choć nie musi mieć kompetencji wymaganych od reżysera. Lektura dramatu stanowi więc dla czytelnika szczególne wyzwanie, zarówno jako oryginał, jak i jako przekład. Od tego zaś, czy przetłumaczony dramat w ogóle będzie czytany, czy to jako „zwykła” lektura, czy też jako lektura-inscenizacja, zależą jego funkcje w kontekście kultury przyjmującej i w jej dialogu z kulturą wyjściową. Jak już powiedziano, przekład nieczytany nie pełni praktycznie żadnych funkcji (poza szczególną odmianą funkcji reprezentacyjnej lub wartościującej).

Śladów lektury dramatu tłumaczonego można poszukiwać zarówno w teatrze, gdzie śladem takim jest sama inscenizacja, jak i poza nim: we wszelkich omówieniach, w recenzjach, komentarzach, traktujących o samym utworze, także tych powstałych w związku z inscenizacją, ale nieskupiających się wyłącznie na spektaklu (grze aktorskiej, scenografii itd.).

Z perspektywy dialogu kultur bardziej funkcjonalny wydaje się odbiór teatralny. Tekst dramatyczny lepiej się aktywizuje w odbiorze jako inscenizacja niż jako lektura. Na ogół to właśnie inscenizacja, a nie lektura, buduje pozycję dramatu i autora w kulturze. Nie bez znaczenia jest fakt, że dramat jako jeden ze składników formy teatralnej w krótkim czasie dociera do większej grupy odbiorców, ponieważ jeden spektakl teatralny ogląda grupa widzów, podczas gdy książkę lub czasopismo czyta pojedynczy czytelnik⁵⁸. Jednakże specyfika sztuki

⁵⁸ Zapewne nie bez znaczenia jest czynnik ekonomiczny, ale nie podejmujemy się rozstrzygania tej kwestii.

teatru sprawia, że z kilku powodów wymyka się ona badaniu przekładoznawczemu.

Po pierwsze, widz — odbiorca inscenizacji — nie ma do czynienia z efektem pracy wyłącznie autora tekstu dramatycznego. Spektakl teatralny, na który składają się znaki różnych systemów, jest dziełem zespołu twórczego, złożonego z wielu współtwórców: reżysera, aktorów, scenografa itd. W teatrze autor dramatu, a tym bardziej tłumacz jest tylko jednym z członków tego zespołu i stoi na dalszej pozycji za reżyserem czy inscenizatorem. Trudno więc wskazać autora przyjętych w przekładzie rozwiązań, translat należałoby badać jako dzieło kolektywne, co nie jest co prawda niemożliwe, ale z pewnością badania nie ułatwia.

Po drugie, tekst utworu traktowany jest jako bardziej lub mniej (w teatrach przez cały XX wiek aż do dziś dominuje ta druga opcja) wiążąca sugestia inscenizacji, a nie jako wymagająca realizacyjnej precyzji instrukcja. Dlatego każda inscenizacja tego samego tytułu jest inna. Jeśli więc inscenizacja jako taka stanowi interpretację dramatu, to jej badanie sprowadza się *de facto* do badania przede wszystkim interpretacji reżysera czy inscenizatora, podczas gdy badanie przekładu dramatu oznacza eksplorację interpretacji autora tegoż przekładu.

Po trzecie, w teatrze układ tekstu słownego (nawet ograniczonego formą mowy wiązanej), gestów, wygląków itd. nie jest *constans*. Nie ma też dwóch takich samych przedstawień tej samej inscenizacji, w zależności choćby od dyspozycji poszczególnych aktorów, atmosfery odbiorczej, uzależnionej od składu widowni i innych podobnych, niezupełnie zależnych i niemożliwych do zaplanowania okoliczności, typowych dla żywej sztuki, jaką jest teatr. Przekład w związku z tym nie ma jednej ustalonej formy.

Po czwarte wreszcie, inscenizacja jako zjawisko jednorazowe, będące interpretacją, jednym z odczytań tekstu dramatu, formą i efektem jego lektury, stanowi też zjawisko na tyle ulotne, że trudno ją odtworzyć, zwłaszcza po latach. Dlatego — mimo iż przy odpowiednim materiale pomocniczym w formie zapisów wideo, egzemplarzy reżyserskich itp. nie byłoby to niemożliwe — trudno przeprowadzić szczegółowe badanie inscenizacji jako interpretacji danego utworu, czy to oryginału, czy przekładu. Innymi słowy: recepcja inscenizacji, a w jej ramach przekładu dramatu jest ulotna, podczas gdy jego publikacja w swej ustalonej raz na zawsze formie zachowuje swoją potencjalną żywotność przez dłuższy czas i nawet jeśli wcześniej dane tłumaczenie nie miało formy teatralnej, to nadal ma szansę na zaistnienie w odbiorze sekundarnym.

Do lektury przekładu opublikowanego zawsze można powrócić. Dlatego w dalszym badaniu uwzględnione zostaną przede wszystkim

przekłady dramatów inscenizowane i opublikowane jako te, które w najpełniejszy sposób mogły realizować dialog kultur, oraz dramaty, które były wyłącznie opublikowane. Pominięte zaś zostaną teksty, które były wystawione, ale nie doczekały się wydania drukiem. Na korzyść przekładu opublikowanego przemawia i to, że jako taki ma on szansę zwielokrotnionego wejścia w kulturę sekundarną, może bowiem być odczytywany wielokrotnie, w dłuższej perspektywie czasowej, może być również poddany różnym odczytaniom teatralnym (różnym inscenizacjom). Pełną funkcjonalność przekładu dramatu zapewnia oczywiście jego wydanie i wystawienie. Takich sytuacji wśród polskich przekładów słowackich utworów dramatycznych jest jednak niewiele.

Rozdział trzeci

Przekład najstarszy: *Matka* Jozefa Gregora Tajovskiego

Najstarszym opublikowanym polskim przekładem słowackiego dramatu jest tłumaczenie jednoaktówki Jozefa Gregora Tajovskiego *Matka*, które ukazało się drukiem w serii Biblioteka „Gazety Ludowej” w Warszawie w 1925 roku.

Tajovský (właśc. Jozef Alojz Gregor, 1874–1940) jest prekursorem dramatu realistycznego w dramatopisarstwie słowackim i najwybitniejszym przedstawicielem tego kierunku. Pisarz, absolwent instytutu pedagogicznego w Klasztorze pod Znievem oraz Akademii Handlowej w Pradze, był człowiekiem czytającym, zorientowanym w najnowszych wówczas kierunkach rozwoju literatury i teatru. W twórczości wzorował się na Tolstoju i Ibsenie, świetnie znał również literacki dorobek Czechowa, którego utwory tłumaczył na język słowacki. Znał poglądy teoretyczne austriackiego reżysera i krytyka teatralnego, dyrektora wiedeńskiego Burgtheater Maxa Burckhardta (1854–1912), jednego z teoretyków dramatu realistycznego, którego praca poświęcona współczesnej dramaturgii ukazała się w słowackim czasopiśmie „Hlas” w 1901 roku. Czasopismo to odgrywało wówczas istotną rolę w kształtowaniu słowackiej kultury, skupiało bowiem środowisko Słowaków studiujących w Pradze, aktywnych na polu rodzimej kultury, literatury, a także polityki. Z lektury opublikowanej pracy Burckhardta przejął Tajovský koncepcje prawdy i prawdziwości, podstawowe dla poetyki realizmu, której hołdował jako pisarz. Jak scharakteryzował jego twórczość znawca słowackiego dramatu realistycznego Július Pašteka:

Tajovského tvorba [...] predstavovala **ideovo—umelecký vrchol realistického prúdu**, najvypuklejšie sprogresívňovala profil tohto obdobia a bola súrodá s veľkými realisticko-naturalistickými ten-

dencjami európskeho vývinu, najmä tolstojovsko-ibsenovského trendu. Pravda, Tajovskému bola bližšia **slovanská** línia, pretože [...] mu ukazovala, ako treba spracovať ľudovú tematiku, dedinskú problematiku na **úrovni dramatických problémov vyššej spoločnosti**, mestskej a meštianskej, čo bolo zase doménou Ibsenovou.

Twórczość Tajovskiego [...] przedstawiała **ideowo-artystyczny szczyt nurtu realizmu**, w najbardziej wyrazisty sposób przyczyniała się do rozwoju profilu tego okresu i była zgodna z wielkimi realistyczno-naturalistycznymi tendencjami europejskiego rozwoju, zwłaszcza trendu tolstojowsko-ibsenowskiego. Co prawda, Tajovskiemu bliższa była linia **słowiańska**, ponieważ [...] pokazywała mu, jak należy opracowywać tematykę ludową, problematykę wiejską **na takim samym poziomie, jak w dramaturgii o problematyce wyższych warstw społecznych**, miejskich i mieszczańskich, co z kolei było domeną Ibsena⁵⁹.

W odróżnieniu od typowego dramatu ludowego — w utworach Tajovskiego nie ma naiwnych wiejskich obrazków, jest za to odczuwalna pewna tendencja do dydaktyzmu o narodowo-kulturowym nastawieniu.

Dramat *Matka* powstał w 1905 roku, w rok później autor opublikował go wraz z przekładem *Niedźwiedzia* Czechowa⁶⁰. W utworze Tajovský podjął typowy dla swojej twórczości temat perypetii związanych z ożenkiem i zamążpójściem. Jednoaktówka prezentuje konflikt między tytułową matką Zuzką Holúbkovą a jej córką Aničką. Obie kobiety mają szansę wyjść za mąż. Matka—wdowa, jako młodzietka dziewczyna wydana za mąż przez rodziców wbrew własnej woli, po śmierci męża mogłaby wreszcie wyjść za swojego dawnego ukochanego, nadal wiernego jej Ďurka Boháča. Niestety, ojciec Boháča oszukał i okradł rodzinę narzeczonego Anički — Janka Koreňa. Młodzieniec przyrzekł ojcu na łożu śmierci, że nigdy nie pogodzi się z rodziną Boháča, nie chce więc wejść do rodziny, której członkiem miałby być Boháč, raczej jest gotów zerwać zaręczyny z Aničką. Matka poświęca więc własne szczęście dla szczęścia córki. Boháčowi radzi, by pierścion zaręczynowy, który ów od czasów młodości przechowuje, wrzucił do rzeki.

Jak pisze Pašteka, jednoaktówka ma wyraźnie ibsenowski charakter. Badacz sugeruje, iż motywy *Matki*: powrót ukochanego po latach, motyw pierścienia wrzucanego do wody, klęska obu zakochanych

⁵⁹ J. PAŠTEKA: *Slovenská dramatika v epoche realizmu*. Bratislava 1990, s. 180. Podkr. — Autor. Tłum. — L.S.

⁶⁰ Zob. ibidem, s. 201.

par, które ostatecznie nie mogą zrealizować swoich marzeń o życiu z ukochaną osobą bez narażenia na cierpienie swoich bliskich — autor przejął z Ibsenowskiego dramatu *Oblubienica morza* (lub *Kobieta morska*, oryg. *Frauen fra havet*, 1888). W konstrukcji wydarzeń Tajovský wykorzystał zasadę czasu podwójonego: wraz z rozwojem terażniejszości coraz intensywniej daje o sobie znać przeszłość, determinująca terażniejszość⁶¹.

Tajovský napisał utwór z myślą o wystawieniu w teatrze amatorskim (*ochotnícke divadlo*), gdyż — o czym już była mowa — w tamtym czasie Słowacy nie dysponowali jeszcze żadną sceną profesjonalną. Dramat został wystawiony w 1907 roku przez teatr ochotniczy w Martinie⁶².

Na język polski *Matkę* przetłumaczył Feliks Gwiżdż (1885–1952), wówczas znany przede wszystkim jako dziennikarz, były wojskowy, działacz regionalny i polityk⁶³. Gwiżdż pochodził z okolic Nowego Targu, kształcił się w Krakowie, a w 1903 roku wyjechał do Lwowa, gdzie rozpoczął karierę dziennikarską od publikowania w „Kurierze Lwowskim”. W 1909 roku powrócił do Krakowa, tu publikował w „Głosie Narodu”. W 1912 roku zamieszkał w Poroninie i zaangażował się w działalność społeczno-polityczną. W tym samym roku stał się jednym ze współzałożycieli „Gazety Podhalańskiej” (był też pierwszym redaktorem pisma), która propagowała polskość w regionie Podhala, Spiszu i Orawy. Należał do Polskiego Stronnictwa Ludowego, w 1914 roku został członkiem Rady Naczelnej PSL „Piast”. Podczas I wojny światowej był oficerem IV pułku Legionów Polskich w randze podporucznika i czynnie walczył o odzyskanie przez Polskę niepodległości. Po zakończeniu wojny wstąpił do odrodzonego Wojska Polskiego, w którym uzyskał stopień kapitana. Brał udział w wojnie polsko-bolszewickiej. Po przeniesieniu do rezerwy w 1921 roku osiadł w Warszawie i poświęcił się dziennikarstwu oraz pracy pisarskiej.

⁶¹ Zob. *ibidem*, s. 203.

⁶² Zob. http://zlatyfond.sme.sk/dielo/896/Tajovsky_Matka/bibliografia [dostęp: 10.01.2014].

⁶³ Obszerny biogram Feliksa Gwiżdża znaleźć można na stronach Biblioteki Sejmowej w zakładce Parlamentarzyści RP https://bs.sejm.gov.pl/F/JMR8XAPPDJDRNEQMES77MMLJV6R738KJ9P3Y8HAYJF32FPMVV8-07198?func=full-set-set&set_number=045007&set_entry=000003&format=999 [dostęp: 24.03.2014]. Nadto por. M. GAŁĘZOWSKI: *Senator z Podhala*. „Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej” 2010, nr 1–2, s. 120–126, dostęp online <http://pamiec.pl/pa/biblioteka-cyfrowa/biuletyn-instytutu-pam/10167,nr-1-22010.html> [dostęp: 21.01.2014]. Por. także biogram na stronie http://www.grojecowanie.org/index.php?option=com_content&view=article&id=588:senator-feliks-gwid-1885-1952&catid=21:historia&Itemid=51 [dostęp: 24.03.2014].

Pracował w „Kurierze Polskim”, w „Expressie Porannym”, publikował także w „Bluszczu”, „Polsce Zbrojnej”, „Tygodniku Ilustrowanym” i „Gospodarzu Polskim”, którym kierował do 1937 roku. W 1936 roku założył w Warszawie miesięcznik „Ziemia Podhalańska”, którego był redaktorem naczelnym. Działał we władzach warszawskiego Syndykatu Dziennikarzy.

Kontynuował też rozpoczętą wcześniej intensywną działalność społeczno-polityczną na rzecz regionu Tatr i Podhala. W 1919 roku założył Związek Podhalań, w którym — od 1935 roku — pełnił funkcję prezesa. W 1920 roku został działaczem plebiscytowym na Orawie i Spiszu. Po przewrocie majowym w 1926 roku stał się politykiem na skalę ogólnonarodową. Z ramienia BBWR był posłem na Sejm RP (1928—1935) oraz senatorem (1935—1938) z okręgu Wadowice—Nowy Targ. W 1936 roku został członkiem Zarządu Związku Ziemi Górskich. Jesienią 1938 roku wycofał się z życia politycznego.

W latach międzywojnia Gwiżdż znacznie przyczynił się do rozwoju stosunków polsko-słowackich. W 1936 roku został prezesem nowo założonego Towarzystwa Przyjaciół Słowaków im. Ľudovíta Štúra. Jako znawca spraw słowackich, był w tej kwestii mężem zaufania rządu polskiego. Utrzymywał bliskie stosunki z Andrejem Hlinką oraz z Karolem Sidorem i Pavlem Čarnogurským — działaczami słowackiego Stowarzyszenia Młodzieży Katolickiej⁶⁴.

Podczas II wojny światowej Gwiżdż mieszkał w Warszawie. Czynnie zaangażował się w pracę konspiracyjną, był żołnierzem Armii Krajowej o pseudonimie Stryk. W czasie powstania warszawskiego został mianowany Komendantem Rejonu Mokotów—Czerniaków. Po upadku powstania Feliks Gwiżdż znalazł się w Krakowie i tu w 1945 roku został aresztowany. Oskarżono go o udział w nielegalnej organizacji antypaństwowej oraz redagowanie nielegalnej prasy. Skazany na pięć lat więzienia, w maju 1946 roku wyszedł na wolność na mocy amnestii powszechnej. Miał trudności z kontynuowaniem pracy dziennikarskiej, okazjonalnie publikował w „Tygodniku Powszechnym” i w „Przeglądzie Zielarskim”. Stałe zatrudnienie znalazł w krakowskiej rozgłośni Polskiego Radia, w którym w latach 1947—1951 prowadził popularną audycję „Zwyrtałowa Bacówka pod Wesołym Wierchem”. W 1951 roku został ponownie aresztowany pod zarzutem szpiegostwa na rzecz wywiadu zachodniego. Przysłuchiwany przez funkcjonariuszy UB w Warszawie, zmarł w więziennym szpitalu w 1952 roku.

⁶⁴ Szczegółowo działalność Gwiżdża na rzecz kontaktów polsko-słowackich omawia A. PIOTROWSKI: *Feliks Gwiżdż a Słowacja. V: Vzťahy slovenskej a poľskej literatúry od klasicizmu po súčasnosť*. Red. M. BAKOŠ. Bratislava 1972, s. 213—222.

Feliks Gwiżdż prowadził nie tylko działalność dziennikarską, ale próbował też swoich sił w literaturze. Już jako uczeń gimnazjum przysyłał swoje pierwsze utwory Władysławowi Orkanowi, z którym potem przez wiele lat utrzymywał przyjacielskie kontakty. Początkowo pisał poezję, ale pierwszą publikacją książkową Gwiżdża był dramat *Podcięty dąb* (1906). W 1907 roku wydał tomik poezji *Fale*, a w 1909 roku opublikował pamiętnik Józefa Pilcha, uczestnika powstania chochołowskiego. W 1910 roku ukazał się kolejny utwór sceniczny, komedia *Dobrzy ludzie*, która w dwa lata później jako opowiadanie stała się tytułowym utworem tomu krótkich form prozatorskich autora. W tym samym czasie pisarz wydał jeszcze wiersze satyryczne o znanych postaciach zakopiańskich, opublikowane między innymi w szopce *Wieczór karykatur* w piśmie „Zakopane”, w 1913 roku zaś w „Świecie” zamieścił jeden z pierwszych w polskiej literaturze wierszy o narciarstwie *Oto się złoty wiek poczyną*⁶⁵. W latach I wojny światowej napisał słowa do trzech znanych pieśni: *Przybyli ułani pod okienko* (1914), *Ułani, ułani, malowane dzieci* oraz *Wojenko, wojenko, cóżeś ty za pani* (obie 1917)⁶⁶. Za opowiadanie *Za czasów Obyrtacza* i komedię *Gody* w 1922 roku zdobył pierwszą nagrodę w konkursie literackim „Kuriera Warszawskiego”. Nadto wydał tom nowel i opowiadań *Obrazy na szkle* (1926) oraz tomik poetycki *Kośba* (1931). W okresie międzywojennym pełnił funkcję sekretarza Związku Literatów Polskich, był też członkiem PEN Clubu. Po II wojnie światowej napisał cykl wierszy *Piosenka sierpniowa*, poświęcony poległemu w powstaniu warszawskim synowi Jackowi. Ponadto był autorem zbioru gawęd, które pisał gwarą podhalańską na potrzeby wspomnianego programu radiowego.

Praca pisarska pchnęła go również w stronę przekładu. Już od początku lat dwudziestych publikował w prasie przekłady utworów Martina Kukučina, Jozefa Cígera-Hronskiego, Ivana Kraski, później także Jána Botty, Andreja Žarnova, Ignáca Grebáča-Orlova, Joža Nižňánsky'ego. W 1950 roku wydano jego tłumaczenie powieści Frani Kráľa *Zakręt pod Rachowem*. Z literatury czeskiej przetłumaczył dramaty Emanuela Bezděcha *Napoleon w szlafroku* oraz Františka Langera *Łatwiej przejść wielbłądowi...*, obydwie w 1926 roku, wspólnie z Adolfem Bogusławem Dostalem. Tłumaczenie *Matki* Tajovskiego, wydane w tym samym roku, było pierwszym przekładem Gwiżdża opublikowanym

⁶⁵ Z. i W. PARYSCY: *Wielka Encyklopedia Tatrzańska*. http://z-ne.pl/t,haslo,1633,gwi_zdz_feliks.htm [dostęp: 24.03.2014].

⁶⁶ *Senator z Sadyby, którego pieśni śpiewała cała Polska*. <http://sadyba24.pl/template-features/item/669-senator-z-sadyby-kt%C3%B3rego-pie%C5%9Bni-%C5%9Bpiewa%C5%82a-ca%C5%82a-polska> [dostęp: 24.03.2014].

książkowo⁶⁷. Przystępując do tłumaczenia dramatu Tajovskiego, był więc Gwiżdż doświadczonym człowiekiem pióra. Jako góral z urodzenia, dziennikarz i działacz regionalny, miał też na bieżąco kontakt z sąsiedzką kulturą słowacką — można zatem uznać, że był tłumaczem przygotowanym, choć z całą pewnością brakowało mu przygotowania instytucjonalnego, nie był przecież wykształconym słowacystą ani nie znał języka słowackiego, którego nigdy się nie uczył. Mógł tłumaczyć, polegając jedynie na swej znajomości gwary podhalańskiej oraz na intuicji językowej, wykorzystując podobieństwo systemów języka polskiego i słowackiego, dla których gwary regionów stykowych stanowią formę pomostową.

Jak podkreślają słowaccy znawcy twórczości Tajovskiego, jego wielką zasługą dla rozwoju literatury słowackiej, w tym dramatu, jest upotocznienie języka. František Miko pisze:

Tajovského novátorstvo treba hodnotiť [...] na pozadí vývinu spisovného jazyka. [...] Tajovský realizuje cez literatúru a drámu tú zložku systému spisovného jazyka, ktorá bola síce v spisovnom jazyku hneď od začiatku jeho existencie, od Štúrovej kodifikácie, implicitne prítomná, ktorú však tri generácie [...] nechávali bez povšimnutia, pretože naliehavejšou úlohou bolo rozvíť predovšetkým samo kultúrne jadro spisovného jazyka. [...] oživuje, i keď len v ľudovej podobe, hovorovú zložku spisovného jazyka, ktorá sa stala zdravou protiváhou a obohatením intelektuálneho vyjadrovania zafaženého knižnosťou.

Nowatorstwo Tajovskiego trzeba oceniać [...] na tle rozwoju języka literackiego. [...] Za pośrednictwem literatury i dramatu Tajovský realizuje ten składnik systemu języka literackiego, który co prawda od początku jego istnienia, od szturowskiej kodyfikacji, był w nim wewnętrznie obecny, lecz którego trzy pokolenia nie dostrzegały, ponieważ pilniejszym zadaniem było rozwijanie przede wszystkim kulturowego jądra języka literackiego. [...] ożywia, nawet jeśli tylko w formie ludowej, element mówiony, potoczny języka literackiego, który w zdrowy sposób równoważy i wzbogaca intelektualne wypowiedzanie się, obciążone stylem „książkowym”⁶⁸.

Zgodnie z przyjętą koncepcją prawdy i prawdziwości, Tajovský w zakresie języka postaci swoich dramatów dążył do autentyczności.

⁶⁷ Informacje o działalności przekładowej Gwiżdża za A. PIOTROWSKI: *Feliks Gwiżdż a Słowacja...*, s. 215–217.

⁶⁸ F. MIKO: *Dramatická hovorovosť a jej štylistické zdroje u J.G. Tajovského*. V: IDEM: *Štýlové konfrontácie*. Bratislava 1976, s. 136. Tłum. — L.S.

Autentickosť sa v Tajovského tvorbe myslí ako reakcia na „matnosť“ dobového literárneho sociolektu. [...] V súvekej literárnej situácii je to vývinové nóvum.

Autentyzm w twórczości Tajovskiego jest pomyślany jako reakcja na „mętność” ówczesnego socjolektu literackiego. [...] W ówczesnej sytuacji literackiej było to rozwojowe nowatorstwo⁶⁹.

Realizacji dążenia do autentyczności w jednoaktówce *Matka* służy właśnie wprowadzanie elementów ludowych, przy czym potoczność i „ludowość” języka zgodnie z poetyką realizmu współgrają z sytuacją ukazywaną w utworze i z przedstawionym w nim światem, którym w *Matce* jest słowacka wieś. Wprowadzanie elementów ludowości wiąże się zarazem z nasycaniem utworu określonym kolorytem kulturowym, w przypadku *Matki* jest to oczywiście rodzimy koloryt słowacki. Ujawnia się on już w imionach postaci dramatu: Zuza Holúbková, Anička, Janko Koreň, Ďuro Boháč. Imiona postaci mają formę zdrobnień, mimo iż nie oznaczają osób nieletnich: Zuza od Zuzana, Anička od Anna, Janko od Ján oraz Ďuro jako zdrobniła forma od imienia Juraj⁷⁰. Ta ostatnia forma jest najsilniej nacechowana rodzimym kolorytem kulturowym, wynikającym ze słowackiej historii: otóż forma ta stanowi wersję zdrobnienia imienia Juraj najczęściej występującą na terenie Słowacji środkowej i wschodniej, a początkowe [d'] powstało pod wpływem węgierskiej formy imienia: György [d'örd]. Również nazwiska postaci są typowe dla kultury słowackiej⁷¹.

Analizując przekład jednoaktówki Tajovskiego, łatwo zauważyć, że tłumacz zdecydował się na eliminację z utworu oryginalnego kolorytu kulturowego. Przede wszystkim spolszczył imiona i nazwiska postaci: Ďuro Boháč, Zuza Holúbková, Anička, Janko Koreň⁷² to w polskiej wersji odpowiednio Jur Bogacz, Zuza Gołąbkowa, Hanusia, Jasiek Korzeń. Problemowi tłumaczenia nazw własnych w językach słowiańskich wielokrotnie już poświęcano uwagę⁷³. Dla języków polskiego i słowackiego zagadnienie to omówiła Maria Papierz:

⁶⁹ Ibidem, s. 131. Tłum. — L.S.

⁷⁰ Zob. M. MAJTÁN: *O slovenských priezviskách*. „Kultúra slova” 2005, č. 5, s. 277.

⁷¹ P. ĎURČO a kol.: *Databáza vlastných mien a názvov lokalít na Slovensku*. Paris 1998. <http://slovníky.juls.savba.sk/?d=priezviska> [dostęp: 20.01.2014].

⁷² Tekst oryginału pochodzi ze strony http://zlatyfond.sme.sk/dielo/896/Tajovsky_Matka/1. Ponieważ chodzi o publikację online, cytaty fragmentów oryginału będą w nawiasie opatrzone jedynie właściwym numerem sceny (*výstup*) utworu. Przy cytatach przekładu w nawiasie podawane będą właściwe numery stron.

⁷³ Oto niektóre prace traktujące o tym zagadnieniu: I. NOWAKOWSKA-KEMPNA: *Transpozycje nazw własnych z języka polskiego na języki południowosłowiańskie*. Kato-

Na tym m.in. polega specyfika tłumaczenia w obrębie języków pokrewnych, gdzie bliskość fonetyczna, morfologiczna wręcz kusi, by taką nazwę przyswoić językowi docelowemu. Nazwiska, imiona i większość nazw miejscowych np. w języku francuskim czy angielskim nie powodują tego typu rozterek — oddaje się je w wersji niezmienionej⁷⁴.

Autorka wskazuje, że generalnie nazwy własne w przekładzie mogą być traktowane trojako: tłumaczone, transponowane (poddane adaptacji fonetyczno-słotwórczej) lub translokowane (przeniesione w postaci niezmienionej). Jeśli chodzi o tłumaczenia w obrębie literatury słowackiej i polskiej, to „przeważa jednak transponowanie nazw własnych, tj. podawanie ich w wersji zaadaptowanej fonetycznie, ortograficznie czy morfologicznie do języka polskiego”⁷⁵. Transponując nazwiska, Gwiżdż zachował ich symboliczny charakter, gdyż w oryginale są one nazwiskami znaczącymi: Zuza Holúbková jest kobietą o gołęmb sercu, pełną poświęcenia, zarówno jako żona, jak i jako matka, potulnie przyjmującą to, co przynosi los, nawet jeśli ma to oznaczać rezygnację z osobistego szczęścia. Ďuro Boháč to człowiek majątny, z kolei postępowanie Janka Koreňa jest najsilniej zakorzenione w przeszłości, determinowane nią, przykrościami, których doświadczył jego ojciec, a które w pewnym sensie stały się udziałem syna. Sposób tłumaczenia imion natomiast pozostaje w zgodzie z przyjętą w okresie międzywojnia konwencją przekładu tego typu elementów, zwłaszcza w ramach translacji z języków słowiańskich. Z całą pewnością tłumacz starał się przybliżyć utwór do odbiorcy, skoro z Anički uczynił Hanusię, z Janka — Jaśka, Ďura zaś zastąpił nieobcą, choć dość rzadką w kulturze polskiej formą Jur⁷⁶. Naturalizacją osłabił jednak oryginalny koloryt kulturowy, w miejsce słowackiego wprowadzając polski.

wice 1979; M. PEREK: *Literacki przekład nazw własnych*. „Onomastica” 1997, nr 42, s. 215—237; A. CIEŚLIKOWA: *Jak ocalić w tłumaczeniu nazwy własne*. W: *Między oryginałem a przekładem*. Red. M. FILIPOWICZ-RUDEK, J. KONIECZNA. Kraków 1996, s. 311—320; M. BASAJ: *O antroponimach w przekładach z języków blisko spokrewnionych*. W: *Onomastyka literacka*. Red. M. BIOLIK. Olsztyn 1993, s. 337—343.

⁷⁴ M. PAPIERZ: *Ćwiczenia przekładowe — teoria i praktyka przekładu*. W: *Slovakistika v Poľsku. Zborník materiálov z 1. slovákistickej konferencie. Słowacytka w Polsce. Materiały z I konferencji słowacytycznej*. Red. J. SIATKOWSKI, P. KÁŠA. Warszawa—Kraków 1999, s. 67.

⁷⁵ Ibidem, s. 66.

⁷⁶ Zob. hasło *Jur*. Rada Języka Polskiego. Opinie o imionach. http://www.rjp.pan.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=1065&Itemid=68 [dostęp: 21.01.2014].

Elementem będącym nośnikiem kultury są także wyrazy *realia*, *de facto* nieprzekładalne na język polski⁷⁷. Ten rodzaj nieprzekładalności Edward Balcerzan określa jako nieprzekładalność denotacji⁷⁸. W *Matce* takim wyrazem jest *voňáčka*. We wprowadzającym do utworu didaskalium pojawia się informacja o tym, że „Na stole je v hrnčeku namočená voňáčka” (výstup 1), podczas gdy w polskiej wersji „Na stole stoi wazonik z mirtem” (s. 3). Słowacka *voňáčka* oznacza bukietek aromatycznych kwiatów bądź roślin, który wiejskie kobiety lub dziewczęta nosiły w rękę bądź przypinały do gorsetu jako element stroju odświętnego⁷⁹. Zatem w pełni ekwiwalentny pod względem denotatywnym przekład tego didaskalium powinien zawierać informację, iż na stole w garnuszku stoi namoczony w wodzie bukietek pachnących kwiatów. Tłumaczenie, jakie zaproponował Gwiżdż, nie jest zatem dokładne i choć dokonana substytucja jest w pełni akceptowalna pod względem semantycznym (mirt to roślina aromatyczna, w polskiej kulturze również przypinana do odświętnego stroju nie tylko kobiet, ale i mężczyzn, na przykład drużbów weselnych, czy też używana do wyplatania wianków), to pod względem kulturowym stanowi kolejny przykład naturalizacji, której jednak w tym przypadku nie można było uniknąć, gdyż w kulturze polskiej zwyczaj ukryty pod nazwą *voňáčki* nie jest znany lub może nie był tak powszechny, jak w kulturze słowackiej. I choć opisana substytucja dla znaczenia całości utworu stanowi nieistotny detal, jednak jest to kolejny krok w eliminacji w przekładzie oryginalnego kolorytu kulturowego.

Inny przykład translatorskiego przekształcenia w zakresie obyczajowości znajdujemy w przekładzie didaskalium dotyczącego wyglądu Matki. W przypisie Zuza w oczekiwaniu na wizytę Boháča „na sebe upravuje šaty, čepiec” (výstup 1). W przekładzie tłumacz uzupełnia informację oryginału, dostosowując sytuację do polskich realiów. W przypisie Zuza „poprawia na sobie suknie i czepiec (jeśli go w danej okolicy noszą)” (s. 3). Warto zauważyć, iż taki sposób przetłumaczenia, choć nie stanowi pełnej eliminacji kolorytu kulturowego oryginału, lecz jedynie jego neutralizację, jednocześnie otwiera utwór na inwen-

⁷⁷ Zob. F. BUFFA: *Bezkevivalentnosť v poľsko-slovenskom komparatívnom pláne*. V: *Slovensko-poľské vzťahy v reáliách interkultúrnej komunikácie. Zborník príspevkov z medzinárodnej vedeckej konferencie*. Red. J. DUDÁŠOVÁ. Prešov 2000, s. 140–143.

⁷⁸ E. BALCERZAN: *Czym jest nieprzekładalność — faktem praktyki translatorskiej czy zmyśleniem teoretyków?*. W: *Przekład artystyczny a współczesne teorie translatologiczne*. Red. P. FAST. Katowice 1998, s. 65–66.

⁷⁹ <http://slovníky.korpus.sk>, hasło *voňáčka*. Por. również V. NOSÁEROVÁ: *Voňáčka*. V: *Tradičná ľudová kultúra Slovenska slovom a obrazom. Elektronická encyklopédia*. <http://www.ludovakultura.sk/index.php?id=4078> [dostęp: 21.01.2014].

cję inscenizatorską, bo to od decyzji inscenizatora ostatecznie będzie zależało, czy w danej scenie Matka będzie ubrana w czepiec, czy nie.

Słowackie nacechowanie kulturowe w oryginale ujawnia się również w licznych piosenkach zawartych w utworze. Pašteka uzasadnia ową obecność piosenek nastawieniem autora na oczekiwania odbiorcy potencjalnej inscenizacji: „Ak sú v *Matke* aj viaceré folklórne spevné prvky, bol to ústupok požiadavkám ochotníckeho publika”. („Jeśli w *Matce* znajdują się liczne folklorystyczne elementy śpiewane, to było to ustępstwo na rzecz oczekiwania publiczności teatrów amatorskich”)⁸⁰. Większość tych piosenek stanowi naśladownictwo czy może warianty autentycznych ludowych piosenek słowackich, albo też stylizacje przywołujące w formie aluzji znane pieśni ludowe. Nie są one zresztą w dramacie wybrane dowolnie i przypadkowo, ale treścią, czy to podaną w całości jako forma repliki, czy też sugerowaną umieszczonym w didaskalium cytatem fragmentu pieśni autentycznej, nawiązują do treści i do aktualnej sytuacji w utworze, choć inaczej niż w formach dramatu muzycznego (na przykład w śpiewogrze) nie pełnią funkcji replik, a ich treść jest redundantna w stosunku do treści wypowiedzi postaci sztuki. Gwiżdż piosenki te przetłumaczył na ogół z maksymalną wiernością, dosłownie lub literalnie. Przykładowo:

Janko: „Zavrť sa mi, dievča, urob mi kolečko, nech sa mi poteší to moje srdiečko”. (výstup 2)

Jasiek (Śpiewa): „Obróć mi się, dziewczę, zróbże mi kółeczko, niechże się pocieszy to moje serdeczko”. (s. 6)

I dalej w tej samej replice:

Zuza: „Nik mi nerozkáže, ani nezakáže šuhajka milovať, keď sa mi sám kaže”. (výstup 3)

Zuza (Śpiewa): „Nikt mi nie rozkaże, ani nie zakaże pokochać chłopaka, kiedy sam tak kaže”. (s. 6)⁸¹

W innym miejscu:

Boháč: Keď nie o rok, keď nie o dva, o desiaty,
Predsa ťa ja, predsa ťa ja musím vziať;

⁸⁰ J. PAŠTEKA: *Slovenská dramatika v epoche realizmu...*, s. 204. Tłum. — L.S.

⁸¹ Fragment jest aluzją do pieśni *Ktože sa mi...*, którą Ján Kollár umieścił w *Národných spievankach*: „Ktože sa mi, ktože, zarmucovať kaže? Slobodnuo som dievča, nik mi nerozkáže”. Por. http://zlatyfond.sme.sk/dielo/1080/Kollar_Narodnie-spievanky-1-Mladost-krasa-laska/2#ixzz3hMJ4wnwa [dostęp: 10.01.2014].

Keď nie pannou, keď nie pannou, aspoň vdovou,
Predsa budeš, predsa budeš mojou ženou! (výstup 4)

Bogacz (Śpiewa):

Jak nie za rok, jak nie za dwa, to za siedem
Do ołtarza, do ołtarza cię powiedę;
Jak nie panną, jak nie panną, to choć wdową,
Ale będziesz, ale będziesz moją żoną! (s. 7–8)

I dalej:

Boháč: Ty falošná falošnica,
Falošné ty oči máš,
Včera si ma bozkávala,
A dnes ma už nepoznáš! (výstup 4)

Bogacz: Ty zwodnico — uwodnico,
Zwodzielskie oczy masz;
Wczoraj-eś mnie całowała,
A dziś mnie już i nie znasz. (s. 10)

Zuza: Neni som ja falošnica,
Ja ťa verne milujem,
Že ma za teba nedali,
To srdečne banujem. (výstup 4)

Zuza: Nie jestem ci ja zwodnica,
Ja cię wiernie miłuję,
Że za ciebie mnie nie dali,
To serdecznie żałuję. (s. 10)

W niektórych miejscach Gwiżdż zastąpił tekst sugerowanej piosenki słowackiej tekstem polskim, na tyle jednak ogólnym, że trudno powiedzieć, czy chodziło mu o konkretną polską piosenkę ludową, czy też jedynie o sugestię wykorzystania w danym miejscu tekstu jakiegokolwiek piosenki o podobnej treści. Poza podanymi tu przykładami kolejny znajdujemy już w pierwszej scenie:

Anička: Janičko, biela hus (výstup 1)

Hanusia: (Nuci) Jasieńku, mój miły... (s. 4)⁸²

⁸² Cały tekst pieśni *Šuhajko, biela hus*:

1. Šuhajko, biela hus, krmila by ťa z úst, keby ja vedela, že ty budeš môj muž.
2. Šuhajko, biela hus, krmila by ťa z úst, ale mi je beda, mamička mi nedá.
3. Šuhajko, biela hus, teba by som chcela, teba by som chcela, šuhajko, hus biela.
Cyt. za: http://pesnicky.orava.sk/index.php?option=com_mjoosic&view=song&id=1713:suhajko-biela-hus [dostęp: 10.01.2014].

W kilku miejscach zaś w ogóle z pieśni zrezygnował. Przykładowo w scenie 1. oryginału Anička wbiega z piosenką *Takú som si*⁸³. W przekładzie ten element został zredukowany, podobnie jak piosenka w innym miejscu:

Zuza: Ej, viem ja hrušky rané... (Druhý verš hlasno, zvlášť slová: vdovicu mi núkajú...). (výstup 3)⁸⁴,

gdzie w przekładzie

Zuza: (Zaczyna nucić) (s. 6)

— ale brak słów piosenki.

Tam jednak, gdzie tłumacz piosenki przełożył, dosłowne tłumaczenie sprawiło, iż w polskiej wersji utworu pojawiają się pseudoludowe neologizmy (*serdeczko*, *uwodnica*), które można byłoby wytłumaczyć chęcią utrzymania stylizacji na język potoczny i ludowość. Zastosowany sposób przekładu znów prowadzi do neutralizacji oryginalnego kolorytu kulturowego, choć mniej wyraźnego niż w analizowanych wcześniej tłumaczeniach imion i nazwisk oraz wyrazów-realiów. Wydaje się jednak, że i w tym przypadku tłumacz nie miał innego wyjścia, ponieważ słowackie piosenki ludowe nie są i w chwili powstania przekładu nie były w Polsce rozpoznawane, zatem ewentualny przekład

⁸³ Cały tekst pieśni *Takú som si frajárečku zamiloval*:

1. Takú som si frajárečku zamiloval, ako by ju maliareček vymaľoval,
oči čierne, biele líčka, ako by ju maľovala maliarečka.
2. Lenže už je, moja milá všetko darmo, keďže musím maširovať zajtra ráno,
veru áno, zajtra ráno, skôr než vyjde jasné slnko nad Komárno.
Cyt. za: http://pesnický.orava.sk/index.php?option=com_mjoosic&view=song&id=777:taku-som-si-frajarecku-zamiloval [dostęp: 10.01.2014].

⁸⁴ Wers pieśni w oryginalnym tekście dramatu odsyła do pieśni o podobnym tytule: *Ej, mám ja hrušku rannú*, której tekst brzmi następująco:

1. Ej, mám ja hrušku rannú, vyjdem si ja na ňu,
a čo krajšie poberiem, mojej milej zanesiem,
ej, za jej lásku vernú.
2. Ej, ženíl by som sa ja, nemám si koho vziať,
vdovicu mi dávajú, vdovicu mi dávajú,
ej, dievča mi nechcú dať.
3. Ej, každý šuhaj blázon, čo si vdovu berie,
vrabce zrno vyzobú, vrabce zrno vyzobú,
ej, ostane len pleve.

Cyt. za: http://www.pesnický.orava.sk/index.php?option=com_mjoosic&view=song&id=1857:ej-mam-ja-hrusku-rannu [dostęp: 10.01.2014].

dosłowny, na przykład *Janičko, biela hus* jako *Janiczku, biała gęś* pozostałby po prostu kompletnie niezrozumiałym, całkowicie obcym polskiemu odbiorcy elementem tekstu. Natomiast ewentualne zastąpienie piosenek słowackich odpowiednikami polskimi byłoby ewidentną naturalizacją o cechach kulturowej kolonizacji, tak jak charakteryzuje ją Bożena Tokarz⁸⁵. Tymczasem w perspektywie przekładu całego dramatu na plan pierwszy wysuwa się zachowanie ludowości w utworze i ta faktycznie w tłumaczeniu piosenek zostaje zachowana. Taką intencję tłumacza potwierdzają też inne formy wyrażeniowe obecne w tekstach piosenek (*zróbže, powiedę, wczoraj-eś, nie jestem ci ja zwodnica*). Stylizacje na ludowość widoczne są zresztą również w tłumaczeniu replik nieśpiewanych, jak choćby w zastosowanym przez Gwiżdża typowym dla polszczyzny potocznej doklejaniu końcówek czasownikowych *-(e)m, -(e)ś, -(e)śmy, -(e)ście* do spójnika lub partykuły *že*⁸⁶:

Anička: [...] Takto som sa pristrojila. (výstup 1)

Hanusia: [...] **Takem** się wystroiła. (s. 1)

Albo

Zuza: Ako som sa tešila, a ako krátko! (výstup 13)

Zuza: **Jakžem** to się cieszyła i jak krótko! (s. 20)

Juliús Pašteka charakteryzuje styl językowy dramatów Tajovskiego następująco:

Tajovský sa jazykovou stránkou svojich hier maximálne priblížil hovorovému jazyku, lexikálnym, frazeologickým, syntaktickým formám rýdzej ľudovej reči, využívajúc jej lapidárnosť, ekonomickosť, lakonickosť, expresívnosť — bez nadmerných dialektizmov či trivialnosti.

Tajovský jazykovú stranu svojich sztuk maksymalnie zbliżył się do języka mówionego, do leksykalnych, frazeologicznych, syntaktycznych form czysto ludowego języka, wykorzystując jego lapidarność, ekonomiczność, lakoniczność, ekspresywność — bez trywialnego nadmiaru dialektyzmów⁸⁷.

⁸⁵ Zob. B. TOKARZ: *Przekład w dialogu międzykulturowym*. W: *Dialog czy nieporozumienie? Z zagadnień krytyki przekładu*. Red. P. FAST i P. JANIKOWSKI. Katowice 2006, s. 14.

⁸⁶ Zob. *Słownik języka polskiego* PWN. <http://sjp.pwn.pl/szukaj/%C5%BCem.html> [dostęp: 11.01.2014].

⁸⁷ J. PAŠTEKA: *Slovenská dramatika v epoche realizmu...*, s. 184. Tłum. — L.S.

Gwiżdż jako urodzony góral świetnie znał gwarę góralską, posługiwał się nią w mowie i w piśmie⁸⁸. Przystępując do tłumaczenia z taką kompetencją językową, jako doświadczony literat polegał również na własnej intuicji pisarskiej, która na ogół go nie zawodziła, toteż formułowanie tekstu nasyconego ludowością najwyraźniej nie stanowiło dla niego trudnego zadania. W podanych przykładach wypowiedzi w oryginale sformułowane są w stylu neutralnym, natomiast przekłady — w języku potocznym. Jak widać, tłumacz dodaje językowi replik cechy, których brak w oryginale. W innym miejscu jednak ową ludowość redukuje, choć z niej nie rezygnuje. Oto w replikach w miejsce typowego dla języka ludowego i dla zwyczajów obowiązujących zwłaszcza w społeczności wiejskiej nawet jeszcze w okresie po II wojnie światowej tak zwanego *onikania*, czyli wypowiadania się o darzonych szacunkiem osobach trzecich w formie 3. osoby liczby mnogiej⁸⁹, na przykład gdy w tekście oryginału w scenie 7. Janko opowiada Boháčowi i Zuzie historię przejęcia spornej łąki przez ojca Boháča, w przekładzie występują formy 3. osoby liczby pojedynczej:

Janko: Požuli mi to druhí. **Požuli** mi to nebohý môj **otec**. Tí mi neraz **rozpovedali**, že náš **starý otec** v jeden biedny rok **dali** vám luku „za Klenci“ do zálohy. Tak to trvalo pár rokov; naši nevládali vymeniť, vy ste luku užívali, a keď náš **starý otec umreli**, **dali si** váš **otec** prepísať líku na svoje meno. Nebohý môj **otec** sa o tom **dozvedeli**, **chceli** vyplatiť vášho otca, ale tí ani počuť. **Otec žalovali** a **prehrali** [...]. **Otec hľadali** pravdu, **prišli** o líku a o tri stovky a ešte, keď si už **nevedeli** inak pomôcť, **povedali** plané ale spravodlivé slovo vášmu otcovi — **dostali sa** do áreštu. [...] Môj **otec** stále mi **nakladali**, aby som vašej rodine vyhýbal, obchodil vás ako oheň, ešte i keď **umierali**. Aby som verne zachoval ich pamiatku a svätý príkaz boží, tu sa vám, tetka, na moju statočnosť zaklínám, [...] ak sa vydáte za Ďura Boháča tak nemôžem si vziať vaše dieťa. (výstup 7)

⁸⁸ Zob. *Senator Feliks Gwiżdż*. http://www.grojcowanie.org/index.php?option=com_content&view=article&id=588:senator-feliks-gwid-1885-1952&catid=21:historia&Itemid=51 [dostęp: 24.03.2014].

⁸⁹ Zob. J. MISTRÍK a kolektív: *Encyklopédia jazykovedy*. Bratislava 1993, s. 175. O formach grzecznościowych w języku polskim pisze między innymi A. GRYBOSIOWA: *Język wtopiony w rzeczywistość*. Katowice 2003, s. 65–69. Por. również H. KARAŚ: *Pluralis maiestaticus*. W: *Gwary polskie. Przewodnik multimedialny*. Red. H. KARAŚ. http://www.gwarypolskie.uw.edu.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=151&Itemid=58 [dostęp: 10.03.2014].

Jasiek: Zastanowili się na tem inni. **Zastanowił się** mój nieboszczyk-**ojciec**. **On** mi to nieraz **rozpowiadał**, że jednego nieurodzajnego roku **dziadek** nasz **dał** wam w zastaw łąkę „za Klińcami”. Trwało to tak parę lat; nasi nie mogli wykupić zastawu, wyście używali łąki, a gdy nasz **dziadek pomarł**, **ojciec** wasz **dał** sobie łąkę przepisać na swoje nazwisko. Nieboszczyk **ojciec** mój **dowiedział się** o tem, **chciał** spłacić waszego ojca, ale ten nie chciał ani słyszeć o tem. **Ojciec skarżył i przegrał** [...]. **Ojciec szukał** sprawiedliwości, **utracił** łąkę i trzy stówki, do tego, kiedy — nie mogąc sobie dać inaczey rady — **powiedział** ojcu waszemu złe, lecz sprawiedliwe słowo — **dostał się** do aresztu. [...] Mój **ojciec** ciągle **kładł** mi w głowę, nawet na łożu śmierci, bym się z waszą rodziną nie zadawał, bym się was strzegł, jak ognia. Abym wiernie przechował jego pamięć i święty nakaz boży, przysięgam się wam tu, ciotko, na moją uczciwość [...], jeśli pójdziecie za Jura Bogacza, nie mogę się z nią ożenić. (s. 13–14)

Mimo częściowego odejścia w przekładzie od gwarowej konwencji zwrotu grzecznościowego (zwrot *per „wy”* został, jak widać, zachowany) i dostosowania go do normy literackiej języka polskiego, ludowy charakter stylu monologu Janka został utrzymany, gdyż tłumacz bez trudu dobiera ekwiwalenty lub z powodzeniem oddaje inne elementy tekstu: kolokwializmy i frazeologizmy, które w oryginale składają się na jego potoczną i ludową stylizację. Natomiast fakt, że Gwiżdż nie znał języka, skutkuje licznymi niedokładnościami w tłumaczeniu, które są tym bardziej widoczne, im dosłowniej tłumacz stara się przekładać. Niekiedy tłumacz wyraźnie uległ złudnemu podobieństwu językowemu lub po prostu nie zrozumiał oryginału. Przykładowo, Boháč w oryginale jest w didaskalium opisany jako „trochu tučný, trochu plešivý” (wystup 4), a w przekładzie jako „nieco otyły, trochę posiwiały” (s. 7). Słowacki przymiotnik *plešivý* tylko fonetycznie może skojarzyć się z polskim *siwy*, faktycznie bowiem znaczy *łysy*, zatem ukochany Matki jest już mężczyzną nieco wyłysiałym.

W innym fragmencie Matka określa swoją sytuację przez porównanie:

Zuza: Ako som sa tešila, a ako krátko! Ako tá **jesienka**, ani nevie, kedy ju sneh zaveje. (wystup 13)

Tłumacz przekłada:

Zuza: Jakżem to się cieszyła i jak krótko! Jak ta **jesień**, co nie wie, kiedy ją śnieg zawieje. (s. 20)

Użyty w oryginale leksem *jesienka* oznacza roślinę — *zimowit* (*jesien-ny*), a nie porę roku, ale choć tłumacz się tu pomylił co do znaczenia jednostkowego leksemu, to znaczenie ogólne i liryczny klimat wypowiedzi zostały zachowane.

Kiedy indziej tłumacz opuścił zdanie, którego prawdopodobnie nie zrozumiał:

Zuza: Treba sa mi rozhodnúť: svoje šťastie — či šťastie dieťaťa....
Volit' načim. (*Pauza*). (výstup 13)

Zuza: Trzeba wybierać: swoje szczęście — czy szczęście dziecka?...
(*Pauza*). (s. 21)

Użyty w oryginale został leksem *načim*, który uważany jest za słowo gwarowe lub potoczne, jest synonimem predykatywu *treba*, czyli polskiego *trzeba*. Zuza mówi zatem: „Trzeba wybierać”. Opuszczenie tego zdania w polskim przekładzie, choć minimalnie redukuje potoczność w stylu wypowiedzi postaci, nie ma jednak żadnych konsekwencji znaczeniowych, ponieważ chodzi o informację redundantną w stosunku do zdania poprzedniego. Poważniejszymi konsekwencjami skutkuje dosłowne tłumaczenie jednej z replik Aničky w dialogu z Matką. W scenie 12. w oryginale czytamy:

Anička (*kl'akne*): Mamička moja, odstúpťe vy, keď Boháč nechcú!
Zuza: No, len sa nekolenkuj. Nuž veď sa ti ja odstúpim a i odstúpiť chcem zo všetkého: z domu, z poľa, zo všetkého. Bude sa to zdať tak, ako že idem do služby, do služby do Boháčov, ako za gazdinú.
Anička: **No veď preto.** Vaša dôvera v neho je veľká, väčšia, ako vo vlastnom dieťati. (výstup 12)

Natomiast w przekładzie:

Hanusia: (*klęka*) Mamuśko moja, ustąpcie wy, kiedy Bogacz nie chce!
Zuza: Tylko nie klękaj. Ustąpię ci, ustąpię, i chcę ustąpić ze wszystkiego: z domu, z gruntu, ze wszystkiego. Będzie się wydawało tak, że idę na służbę, na służbę do Bogaczów, za gospodynię.
Hanusia: **To też.** Wasze zaufanie do niego jest wielkie, większe niż do własnego dziecka. (s. 18—19)

Różnica dotyczy podkreślonych fragmentów wypowiedzi córki: jej wypowiedź *no ved' preto* odnosi się do istoty pretensji, jaką Anička zgłasza wobec Matki, znaczy bowiem *właśnie dlatego*, co można rozumieć jako *właśnie o to chodzi*. Tymczasem zaproponowane tłumaczenie wydaje się niejasne i naruszające logiczną spójność zarysowanej w oryginale sytuacji. Jest to jednak jedyny przykład niekorzystnej pod względem sytuacyjno-znaniowym konsekwencji strategii tłumaczenia przyjętej przez Gwiżdża. Nie ma przy tym wpływu na ludowość stylu w tekście przekładu. Stylizację ludową generalnie udało się zatem Gwiżdżowi w pełni zachować. Przy jednoczesnej eliminacji słowackiego kolorytu kulturowego utwór w przekładzie sprawia wrażenie, iż podobnie jak oryginał jest tekstem przeznaczonym dla jakiegoś teatru amatorskiego (wiejskiego?), choć nie wiadomo, czy taki był faktyczny zamiar tłumacza.

Analizując czeskie tłumaczenia dramatów Tajovskiego, František Miko stwierdza, że

medziliterárne vzťahy nie sú úplne závislé od vzťahov homologie alebo allomorfizmu, ktoré sú medzi štylistickými systémami národných jazykov.

stosunki międzyliterackie nie w pełni zależą od homologii lub al-lomorfizmu, istniejących między systemami stylistycznymi języków narodowych⁹⁰.

Zarazem jednak, postrzegając przekład jako model oryginału w nowym materiale językowym, konstatuje, że w translacji nie chodzi o to, by przetłumaczony utwór zyskiwał w przyjmującej literaturze inne wartości niż te, które miał w literaturze wyjściowej. Jak podkreśla, tłumacz w tym aspekcie musi polegać na homologii literatur narodowych. Owa homologia, czyli podobieństwo, bliskość i pokrewieństwo, rozstrzyga, zdaniem badacza, o wyborze utworu do tłumaczenia, umożliwia dokonanie przekładu i jego funkcjonalność w kulturze przyjmującej⁹¹. Idąc za tą myślą, można więc uznać, że sukces przekładu, a tym samym jego istotna rola w dialogu kultur, powinien być tym większy, im wyższy stopień owej homologii. Przekład zatem funkcjonowałby podobnie jak w medycynie przeszczep: im bliższy dawca, tym większa szansa powodzenia. A jednak sam badacz w tej samej pracy nieco wcześniej zauważa:

⁹⁰ F. MIKO: *Dramatická hovorovosť a jej štylistické zdroje...*, s. 146. Tłum. — L.S.

⁹¹ Zob. ibidem, s. 143–144.

[...] pri preklade sa síce prenáša literárne dielo z jednej literatúry do inej, uvedená situácia, s ktorou je dielo usúvzťažnené a od evidencie ktorej závisí platnosť jeho hodnoty, však pochopiteľne nie. [...] vzhľadom na možnú odchylnú štruktúru situácie v prijímajúcej literatúre, môžu pre preklad vyplynúť nové varianty hodnoty originálu, často veľmi odchodné od pôvodnej hodnoty.

[...] przy przekładzie co prawda dzieło literackie jest przenoszone z jednej literatury do innej, lecz sytuacja, z którą dzieło jest powiązane i od której zależy jego wartość, rzecz jasna jednak nie. [...] ze względu na możliwą odmienną strukturę sytuacji w literaturze przymującej mogą dla przekładu wypłynąć nowe warianty wartości oryginału, często bardzo odległe od wartości źródłowej⁹².

Jaką wartość ma z tej perspektywy polskie tłumaczenie utworu Tajovskiego? Spolszczona przez Gwiżdża *Matka* przestaje być tekstem informującym polskiego odbiorcę o specyfice kultury słowackiej, a raczej pokazuje tę kulturę jako identyczną z kulturą polską. Jeśli taki cel stawiał sobie Gwiżdż jako tłumacz, to w pełni go osiągnął, choć wobec neutralizacji, naturalizacji, a nawet kolonizacji kolorytu kulturowego, jakiej dokonał w przekładzie, zasadne staje się pytanie o jego skuteczność jako ambasadora kultury i literatury słowackiej wobec polskich odbiorców. Pytanie to dodatkowo uzasadnia sposób opublikowania przekładu. Otóż ukazał się on w serii Biblioteka „Gazety Ludowej”, organu prasowego PSL „Piast”, którego Feliks Gwiżdż był w tym czasie aktywnym członkiem. Taka forma publikacji nie była w okresie międzywojnia czymś niezwykłym. Wówczas w Polsce ukazało się mnóstwo przekładów z różnych literatur i języków. Jak pisze Wacław Sadkowski,

szeroko otworzyła przed nimi swe łamy prasa, także i prasa codzienna, występująca w niedziele i święta ze specjalnymi literackimi dodatkami albo poszerzonymi wydaniem specjalnymi, przede wszystkim jednak czasopisma i efemerydy literacko-artystyczne. Wychodziło też w formie książkowej (często „nakładem własnym autora”) wiele przekładów poetyckich, albo włączanych do oryginalnych utworów danego autora, albo dołączonych do nich jako dopełnienie jego pisarskiej autoprezentacji⁹³.

„Gazeta Ludowa” była adresowana przede wszystkim do odbiorców wiejskich, co uzasadnia zarówno publikację przekładu tego akurat

⁹² Ibidem, s. 143. Tłum. — L.S.

⁹³ W. SĄDKOWSKI: *Odpowiednie dać słowu słowo*. Toruń 2013, s. 106.

utworu w tymże wydawnictwie, jak i starania tłumacza o zachowanie w utworze ludowej stylizacji, a także pozwala domniemywać o przeznaczeniu dla inscenizacji w teatrze wiejskim. Publikacji przekładu *Matki* nie towarzyszy żadna forma prezentacji sylwetki autora. Zamiast tego na ostatniej stronie książki znalazły się informacje o „ostatnich utworach” Feliksa Gwiżdża, to jest o tomiku poezji *Kośba* z 1921 roku oraz o komedii *Gody*, o której dowiadujemy się, iż wyszła w 1922 roku w ramach Biblioteki Teatru Ludowego, a jej wydanie spotkało się „z nader przychylną oceną prasy”. Do tego dołączono fragmenty recenzji z „Kuriera Warszawskiego”, „Tygodnika Ilustrowanego” oraz z prasy o zasięgu lokalnym — „Gazety Zakopiańskiej” i „Gazety Podhalańskiej”. W recenzjach tych podkreśla się ludowy charakter komedii Gwiżdża oraz jej przydatność dla scen ludowych i popularnych (s. 25). Zatem publikacja skupia się na prezentacji sylwetki tłumacza i jego twórczości, pomija natomiast twórczość autora oryginału, nie wspomina również o kontekście kultury źródłowej. I znów trzeba stwierdzić, że taka forma wydania przekładu utworu wywodzącego się z kultury słowackiej nie była w Polsce czymś wyjątkowym. W czasie gdy Gwiżdż publikował przekład dramatu Tajovskiego, stosunki kulturalne polsko-słowackie dopiero zaczynały się kształtować, a kultura słowacka nie była w Polsce powszechnie postrzegana jako samodzielna kultura narodowa, ale raczej jako regionalna odmiana kultury czeskiej. Jeśli w ogóle się nią interesowano, to tylko w obszarze regionalnym, w związku z tym z perspektywy centralnej była kulturą głęboko peryferyjną. Nawet jeżeli w ówczesnej prasie ukazywały się pojedyncze przekłady oraz artykuły o tematyce słowackiej, to publikacje te

nie dają w żadnym wypadku obrazu ówczesnej literatury słowackiej, są to raczej sygnały pewnych zjawisk, występowania określonych prądów i tendencji, na których tle z rzadka rysuje się wyraźniej sylwetka jakiegoś pisarza⁹⁴.

Jak dodają autorzy opracowania *Stosunki literackie polsko-czeskie i polsko słowackie 1890—1939*,

sylwety tych twórców i ich utwory prezentowano w izolacji od tła życia literackiego ich ojczyzny, od programów i nurtów artystycznych, z którymi byli związani, w oderwaniu od czynników generalizujących i zespalaających całokształt dziania się literatur sąsiedzkich. W informacjach polskiej prasy zabrakło rzetelnej publicystyki krytycznoliterackiej o tych piśmiennictwach, która pokusiłaby się

⁹⁴ J. RUSSOCKA: *Literatura słowacka w polskich czasopismach okresu międzywojennego*. V: *Vzťahy slovenskej a poľskej literatúry od klasicizmu po súčasnosť...*, s. 204—205.

o zbiorcze charakterystyki pewnych ugrupowań i orientacji artystycznych w literaturze czeskiej i słowackiej dwudziestolecia międzywojennego. Zabrakło krytycznego i wartościującego podejścia, które poprzez rozniecanie polemiki i spojrzenia kontrowersyjne przybliżył przedmiot sporów nie tylko do tych, którzy podejmują z nim dyskusję, ale do wszystkich czytelników prasy. I właśnie ów brak osobistego, pełniejszego zaangażowania autorów artykułów, informacji, recenzji w sprawy literatury czeskiej i słowackiej zdecydował o tym, że chociaż ilość zamieszczonego w prasie materiału nie jest mała, generalnie rzecz biorąc literatury te w niewielkim tylko stopniu weszły w Polskę międzywojenną w krwiobieg naszego życia literackiego i kulturalnego⁹⁵.

Dotyczy to również jednoaktówki Tajovskiego, której przekład prawdopodobnie nigdy nie był inscenizowany i który przeszedł niezauważony jako lektura. Nie ma żadnych śladów recepcji przekładu *Matki* Tajovskiego w Polsce. Na zaistnienie na poważnych polskich scenach przekład utworu nie miał wtedy szans, był to bowiem okres, gdy polski teatr kierował swoje zainteresowanie w stronę awangardowej dramaturgii światowej, a z dramatopisarstwa sąsiadów inscenizacyjny prym wiodły sztuki czeskie, zwłaszcza utwory Karola Čapka⁹⁶. Realistyczno-psychologiczna jednoaktówka Tajovskiego na tym tle była pod względem poetyki niezbyt ciekawa, tematyki wiejskiej polski odbiorca w tamtym momencie nie uznawał za atrakcyjną, a z powodu obecności piosenek ludowych utwor mógł się wydawać naiwny. Jednakże przekład *Matki* Tajovskiego wyprzedził w Polsce zarówno *Matkę* Witkacego, która ukazała się w 1924 roku i pod względem tematycznym o tyle podobna jest do utworu słowackiego, że również pokazuje obraz matki poświęcającej się bezgranicznie dla swojego dziecka, jak i realistyczne dramatopisarstwo Karola Huberta Rostrowskiego, które także przedstawiało ibsenowskie w duchu konflikty i tragedie ludzkie w środowisku wiejskim (w trylogii *Niespodzianka*, 1929; *Przeprowadzka*, 1930; *U mety*, 1932). Wybór dramatu Tajovskiego jako wartego zainteresowania ze strony polskiej kultury nie był zatem całkowicie bezzasadny. Niestety, publikacja w Bibliotece „Gazety Ludowej” nie gwarantowała przekładowi dotarcia do szerokiego kręgu odbiorców laików ani do odbiorców specjalistów (nie tylko do polskich

⁹⁵ S. BYLINA, B. JAROSZEWICZ-KLEIDIENST, E. MADANY, J. RUSSOCKA: *Stosunki literackie polsko-czeskie i polsko-słowackie 1890–1939*. Red. J. ŚLIZIŃSKI. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1978, s. 165–166.

⁹⁶ Zob. M. BOBROWNICKA: *Dramat czeski i słowacki na scenach polskich*. Wrocław—Warszawa—Kraków 1965, s. 87 i nast.

słowakofilów, bo ci znali prośłowacką działalność Gwiżdża⁹⁷), którzy zwróciliby uwagę na dramat Tajovskiego, potrafiliby oszacować jego wartość artystyczną i ewentualnie pomóc mu wpisać się aktywnie w polsko-słowacki dialog kultur⁹⁸. Trudno jednak mieć Gwiżdżowi za złe, że przekład opublikował akurat w serii wydawniczej bliskiego sobie periodyku. Przede wszystkim możliwości publikowania tłumaczeń z literatury słowackiej były wówczas bardzo ograniczone. Poza tym zainteresowanie Gwiżdża kulturą słowacką miało źródło w jego działalności politycznej i regionalnej.

Związki Feliksa Gwiżdża ze Słowakami podyktowane były jego działalnością na obszarach góralszczyzny, pełnieniem funkcji urzędowych w Towarzystwie Słowaków im. L. Štúra, potem Towarzystwie Współpracy Polsko-Słowackiej, traktowanej jako atut w rozgrywkach politycznych polsko-czechosłowackich⁹⁹.

Działalność przekładowa stanowiła uzupełnienie jego własnej twórczości literackiej. Taka postawa w latach międzywojnia była dość typowa.

Także i inni wybitni pisarze tego okresu, wsławieni już twórczością oryginalną, podejmowali translatorskie zajęcia, na ogół takie, które korespondowały z ich własnymi zainteresowaniami i poszukiwaniami twórczymi, nie zawsze wprost, czasem stanowiąc dla nich swoisty artystyczny kontrapunkt¹⁰⁰.

⁹⁷ Zob. A. PIOTROWSKI: *Feliks Gwiżdż a Słowacja...*, s. 213. Czytamy tam: „Wszędzie tam, gdzie mowa o polsko-słowackiej wzajemności w okresie międzywojnia, nieodmiennie jako jedno z pierwszych pada nazwisko Feliksa Gwiżdża”.

⁹⁸ Trzeba pamiętać, że w okresie międzywojennym, zwłaszcza w pierwszych latach po odzyskaniu niepodległości, poczytność wszelkich publikacji ograniczało kilka istotnych czynników. Przede wszystkim była to ogólnie niska zamożność społeczeństwa polskiego, która znacząco zmniejszała popyt na książki i prasę. Bardzo ważny problem stanowił też analfabetyzm, szczególnie w środowisku wiejskim i wśród kobiet. Nie bez znaczenia była także odziedziczona po czasach rozbiorowych regionalizacja działalności i dystrybucji wydawnictw, utrudniająca przepływ publikacji między poszczególnymi byłymi zaborami oraz ograniczająca powszechność ich zasięgu. Zob. P. DUŻYK: *Geografia prasy polskiej w Dwudziestoleciu Międzywojennym*. „Reporterzy.info. Media i Dziennikarstwo”, dział „Historia mediów” z dnia 18.06.2008. <http://www.reporterzy.info/532,geografia-prasy-polskiej-w-dwudziestoleciu-miedzywojennym.html> [dostęp: 24.04.2014].

⁹⁹ S. BYLINA, B. JAROSZEWICZ-KLEIDIENST, E. MADANY, J. RUSSOCKA: *Stosunki literackie polsko-czeskie i polsko-słowackie 1890–1939...*, s. 87. Por. A. PIOTROWSKI: *Feliks Gwiżdż a Słowacja...*, s. 213–222.

¹⁰⁰ W. SADKOWSKI: *Odpowiednie dać słowu słowo...*, s. 105.

Był to dobry okres dla rozwoju sztuki translatorskiej w kulturze polskiej. Działalność przekładową kontynuowali między innymi Tadeusz Żeleński Boy i Leopold Staff, do których rychło dołączyli przedstawiciele młodego pokolenia literackiego: Julian Tuwim, Jarosław Iwaszkiewicz, Maria Dąbrowska, Bruno Schulz, Emil Zegadłowicz czy Władysław Broniewski¹⁰¹. Jeśli jednak chodzi o literaturę słowacką, to grono jej tłumaczy i popularyzatorów było niewielkie.

Oceniając działalność przekładową w dwudziestoleciu międzywojennym, należy pamiętać, że nie była to akcja zorganizowana, ale dzieło niewielkiej grupki ludzi szczerze zainteresowanej literaturą słowacką i chcącej poprzez tłumaczenia zapoznać z nią polskie społeczeństwo. Rozsiani po całej Polsce, związani z różnymi ośrodkami, zaabsorbowani własną pracą, nie zawsze mieli odpowiednie przygotowanie i warunki do wykonania tej pracy. Z pięciu najważniejszych tłumaczy: Jaworskiego, Brosza, Rubacha, Gwiżdża i Kempfa, tylko pierwszy był poetą. W miarę czasu i możliwości starali się śledzić życie kulturalne w Słowacji, czytali czasopisma, sprowadzali książki. Nie wszyscy poznali nawet ten kraj i ludzi osobiście. Tym należy tłumaczyć nie zawsze najlepsze zorientowanie w problemach ten kraj nurtujących¹⁰²

— pisze Jadwiga Russocka, badająca stosunki literackie polsko-czeskie i polsko-słowackie w międzywojniu. Dlatego tłumacze i popularyzatorzy literatury czeskiej i słowackiej w Polsce w tamtym czasie stanowili — jak oceniają to cytowani badacze — „grono marginesu literackiego”, a ich działalność „proślowiańska, proczeska czy proślowacka w ogólnym obrazie polskiej literatury narodowej i polskiej kultury miała charakter raczej marginesowy i nie wywoływała szerszego odzewu”¹⁰³.

¹⁰¹ Zob. ibidem, s. 101. Autor zwraca również uwagę, że „Właśnie w tym [...] okresie rozwinęły się zarówno teoretyczne rozważania na temat sztuki przekładu literackiego, jak i aparat krytyczny do oceny konkretnych translatorskich dokonań. [...] pojawiły się cenne, traktujące przekład w sposób analityczny prace krytyczne [...]. W recenzjach z nowości z literatur obcych przestano już pomijać nazwisko tłumacza, a jego wkład w nadanie polskiego kształtu językowego i artystycznego przekładanemu dziełu odnotowywano często czymś więcej niż grzecznościową (czy prześmiewczą, co się uprzednio częściej zdarzało!) wzmianką. Rangę tego artystycznego zawodu podniosła stosowana zarówno przez ówczesny Związek Zawodowy Literatów Polskich, jak i Polski PEN Club zasada przyznawania tłumaczom literatury pięknej pełni praw członkowskich”. Ibidem, s. 110.

¹⁰² J. RUSSOCKA: *Literatura słowacka w polskich czasopismach okresu międzywojennego...*, s. 204–205.

¹⁰³ S. BYLINA, B. JAROSZEWICZ-KLEIDIENST, E. MADANY, J. RUSSOCKA: *Stosunki literackie polsko-czeskie i polsko-słowackie 1890–1939...*, s. 78.

Ci sami badacze piszą również, iż

Zasługą polskiej prasy międzywojennej było popularyzowanie literatury czeskiej i słowackiej, i to zarówno jej tradycji z czasów czeskiego odrodzenia narodowego i słowackiej szkoły narodowej szturowskiej, jak też jej stanu aktualnego. [...] Niemniej obraz nakreślony przez wszelkiego rodzaju doniesienia, artykuły okolicznościowe, recenzje i przekłady, głównie poezji, był nieostry, często powierzchowny i nie zawsze ukazywał prawdę o faktycznym rozwoju i tendencjach nurtujących obydwie sąsiedzkie literatury¹⁰⁴.

Kontakty kulturalne polsko-słowackie w tamtym okresie były nieistotne:

Ale dla kształtu literatury polskiej, czeskiej, słowackiej, dla ogólnych tendencji rozwojowych nie miały one znaczenia, nie pobudziły bowiem inicjatywy pisarzy i poetów, którzy tworzyli wówczas literaturę narodową, nie doprowadziły do konfrontacji programów artystycznych, do twórczych dyskusji. Ograniczały się jedynie do kręgów wąskich, wyizolowanych z nurtu polskiej literatury międzywojennej przez swoje postsłowianofilskie tendencje¹⁰⁵.

W tym kontekście jedyny polski przekład słowackiego dramatu powstały w latach międzywojnia, jakim było tłumaczenie *Matki* Tajovskiego, stał się przekładem zapomnianym. Przyczyniły się do tego również wydarzenia II wojny światowej, a po niej osobisty los tłumacza — Feliksa Gwiżdża. Po roku 1945 dramat słowacki drogę do polskiego odbiorcy rozpoczął zatem od zera.

¹⁰⁴ Ibidem, s. 165–166.

¹⁰⁵ Ibidem, s. 88.

Rozdział czwarty

Dialog skolonizowany

Pierwsze przekłady powojenne

Zainteresowania niewielkiej grupy Polaków kulturą słowacką w latach międzywojnia, oparte na wywodzącym się z romantyzmu słowianofilstwie, po II wojnie światowej tylko pozornie mogły być kontynuowane w swej dotychczasowej formie. Południowym sąsiadem Polski, co prawda, ponownie stała się Czechosłowacja, podobnie jak przed wojną, ale sytuacja polityczna na świecie i w regionie uległa zmianie.

Zarówno Polska, jak i Czechosłowacja trafiły do strefy wpływów sąsiedniego mocarstwa komunistycznego. Tym samym niemal udało się zrealizować idee panslawizmu, przynajmniej na obszarze Słowiańszczyzny zachodniej. Dążeniem komunistycznego suwerena było maksymalne podporządkowanie sobie rozwoju państw, narodów oraz kultur, jakie znalazły się w strefie przypisanej mu w pojałtańskim podziale świata. W myśl zmodyfikowanych w XX wieku panslawistycznych koncepcji najwyższym sędzią ewentualnych sporów czy nieporozumień pomiędzy sąsiadującymi narodami był w swojej strefie wpływów rzecz jasna Związek Radziecki. Dlatego gdy tuż po wojnie odżyły pomiędzy Polską a Czechosłowacją przedwojenne animozje związane z kształtem granicy międzypaństwowej, jednocześnie ze strony Moskwy rozpoczęły się naciski na jak najszybsze zamknięcie tej kwestii i uregulowanie stosunków między obydwoma krajami. Jednym z kroków w tym kierunku było założenie w 1946 roku Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Czechosłowackiej. Natomiast spory o przebieg granicy zakończono dopiero w 1947 roku, kiedy przedstawiciele obu krajów podpisali umowy: najpierw o wzajemnej współpracy (w marcu), potem o współpracy gospodarczej i kulturalnej (w lipcu). Tym samym wyznaczono ramy rozwoju współpracy kulturalnej polsko-czeskiej i polsko-słowackiej, które z perspektywy lat można określić

jako ścisłą instytucjonalizację. W odróżnieniu bowiem od okresu międzywojnia, kiedy dialog polsko-słowacki opierał się przede wszystkim na kontaktach indywidualnych, wręcz prywatnych, co prawda wykorzystywanych politycznie, a niekiedy także — nieoficjalnie — inspirowanych i wspieranych przez państwo, w latach powojennych zgodnie z założeniami polityczno-ideologicznymi o kształcie dialogu międzykulturowego decydować miały przede wszystkim kontakty realizujące wyznaczony kierunek polityki kulturalnej, kierowanej i kontrolowanej przez instytucje państwowe. Ewentualne kontakty prywatne również miały się wpisywać w założone cele polityczne, dlatego oba państwa, i Polska, i Czechosłowacja, dążyły do objęcia pełną kontrolą także tej sfery dialogu między kulturami.

Uregulowanie kontaktów wpłynęło przede wszystkim na wymianę polsko-czeską, wymiana polsko-słowacka była znacznie słabsza, co skutkowało po stronie polskiej utożsamianiem Słowaków z Czechami i traktowaniem kultury sąsiada zza Tatr jako odmiany kultury czeskiej. Jak pisze Witold Nawrocki:

Lata powojenne były czasem całkowitej nieobecności literatury słowackiej w odbiorze polskim. Do roku 1949 nie wydano ani jednej książki poetyckiej lub prozatorskiej, nie grano na scenach polskich ani jednego dramatu. Poezja słowacka jawi się niekiedy na łamach pism literackich i na antenie polskiego radia, ale i tam są to przypadki sporadyczne i niepozostające w żadnej proporcji do częstej i licznie niemałej obecności liryki i prozy czeskiej. Nie stało już przedwojennych entuzjastów, a nowi tłumacze, jak przede wszystkim Antoni Brosz, z trudem znajdowali dostęp w czasopiśmie dla przekładów wierszy słowackich. [...] Niewiele także zrobiono dla przezwyciężenia ksenofobicznych uprzedzeń i dla modyfikacji tradycyjnych wyobrażeń polskich o Czechosłowacji, w której nasza opinia publiczna skłonna była dostrzegać przede wszystkim obecność Czechów. Pozbawiona autonomicznej protekcji, literatura słowacka musiała czekać na zapewnienie jej miejsca w przekładach polskich dopiero w latach zorganizowanej i umowami państwowymi zagwarantowanej wymiany kulturalnej¹⁰⁶.

Oznacza to, że literatura słowacka mogła być obecna w Polsce wyłącznie na zasadach reglamentacji. Dotyczyło to zresztą nie tylko literatury. Polityczno-instytucjonalne sterowanie kontaktami między-

¹⁰⁶ W. NAWROCKI: *Czeska i słowacka literatura piękna w Polsce w latach 1945–1980. Dzieje recepcji*. W: W. NAWROCKI, T. SIERNY: *Czeska i słowacka literatura piękna w Polsce w latach 1945–1980. Dzieje recepcji i bibliografia*. Katowice 1983, s. 25–26.

kulturowymi, reglamentowanie odbiorcom kultury docelowej dostępu do określonych obszarów kultury wyjściowej sprawiają, że trudno mówić o faktycznym dialogu kultur, którego — jak wiadomo — nie można ani nakazać, ani też zakazać. Jednak wobec słabości dialogu polsko-słowackiego do czasu wybuchu II wojny światowej owa wymiana kulturalna z lat powojennych, nawet jeśli nie można jej nazwać rzeczywistym dialogiem, nie pozostała bez wpływu na kształtowanie obrazu kultury słowackiej w polskim kręgu odbiorczym ani na relacje pomiędzy obiema kulturami. Zresztą nie był to okres od początku do końca jednorodny, relacje polsko-słowackie, zdominowane przez obustronną instytucjonalizację, tym bardziej uzależnione były od aktualnej sytuacji politycznej, i to po obu stronach. Jak dalej pisze Nawrocki,

Procesy ideowo-artystyczne oraz programy polityki kulturalnej w obu państwach w ciągu roku 1949 zyskały walor ścisłej równoległości: [...] program realizmu socjalistycznego stał się oficjalną doktryną literacką

w obu krajach. Pożądanym był

w tamtej epoce realizacji polityki kulturalnej efekt zgodności i potwierdzenia oficjalnych trendów rozwojowych kultur sąsiedzkich. [...] Miała o tym zadecydować wzmożona działalność przekładowa ze współczesnej literatury czeskiej i słowackiej. Ona przede wszystkim, ponieważ obie wymieniane się strony przywiązywały szczególną wagę do poświadczonych literacko szybkich przemian w świadomości społecznej, polegających na całkowitej akceptacji ustrojowych zasad socjalizmu oraz ergokratycznej koncepcji losu jednostki i grupy społecznej. Tradycja literacka interesowała wyłącznie w przekazie uznanym za postępowy i ze względu na elementy krytyki ustrojowej feudalizmu lub kapitalizmu, ze względu na walkę o wolność narodową w wariantcie niesprzecznym z dyrektywą internacjonalizmu czy wreszcie z powodu niezbyt jasno formułowanych związków z ludowością — aprobowanym do upowszechnienia¹⁰⁷.

Takie ramy rozwoju wzajemnych relacji polsko-czeskich i polsko-słowackich zaczęły obowiązywać praktycznie zaraz po zakończeniu wojny, a już z pewnością — po podpisaniu międzypaństwowych umów o współpracy dwustronnej.

¹⁰⁷ Ibidem, s. 31–32.

W nowych warunkach pierwszą próbą zapoznania polskiego odbiorcy ze słowacką twórczością dramatyczną było opublikowanie przekładów w podwójnym numerze 42–43 „Tygodnika Wybrzeża” w 1948 roku¹⁰⁸. W periodyku ukazały się jedynie fragmenty dwóch dramatów. Jednym z nich był utwór Leopolda Laholi (1918–1968) *Štyri strany sveta* (Cztery strony świata) w przekładzie Jerzego Pogonowskiego (1897–1980), sławisty, literaturoznawcy, badacza kultur południowo-słowiańskich oraz kultury czeskiej i słowackiej, pierwszego przed wojną lektora języka polskiego na Uniwersytecie Komenskiego w Bratysławie (w latach 1923–1928). Autor dramatu Leopold Lahola był Słowakiem pochodzenia żydowskiego, w czasie wojny został internowany w obozie pracy w Novákach, skąd udało mu się uciec. Walczył z hitlerowcami jako partyzant. Po wojnie był dziennikarzem, pisał prozę i utwory dramatyczne, w których rozliczał się z własnymi doświadczeniami z lat wojny. Dramat opublikowany w „Tygodniku Wybrzeża” również jest egzystencjalistycznym ujęciem tematyki losu człowieka w czasie wojny i ukazuje malarza, którego jedynym marzeniem jest namalowanie wschodu słońca, a który w poszukiwaniu pięknego pejzażu przypadkiem trafia w sam środek nierównej bitwy między partyzantami a hitlerowcami i wraz z tymi pierwszymi zostaje wzięty do niewoli. Partyzanci usiłują przekonać prezentującego nieugięte pacyfistyczną postawę malarza do swoich racji, w których imię walczą. Malarz w obliczu bezwzględного okrucieństwa hitlerowców, po kolei wyprowadzających na śmierć wszystkich partyzantów, w końcu opowiada się po stronie współwięźniów, ale gdy ci ukrywają u niego broń, nie strzela z niej do wroga, lecz dobrowolnie oddaje ją hitlerowcom, choć tym samym skazuje się na śmierć. W latach powojennych tę pacyfistyczną wymowę utworów Laholi, jeszcze jaskrawiej przejawiającą się w dramacie *Atenát* (*Zamach*), inspirowanym historią przeprowadzonego przez Czechów w 1942 roku zamachu na Reinharda Heydricha – protektora Czech i Moraw, zacieklego nazistę, ze względu na zbrodnie, których się dopuścił, zwanego Archaniołem Zła – poczytywano pisarzowi za złe, podobnie jak brak osadzenia w konkretnych realiach kulturowych w interesującym nas utworze *Štyri strany sveta*, co rodzima, słowacka krytyka w czasach obowiązującego schematyzmu uznawała za niedopuszczalny brak realizmu. Lahola, nie mając możliwości wystawiania swoich utworów, w 1949 roku udał się na emigrację, mieszkał w Izraelu, Jugosławii, we Francji, wreszcie w RFN, w Polsce zaś poza wymienionym fragmentem jego utworu przez wiele lat za-

¹⁰⁸ Podaję za: *Dramat obcy w Polsce 1765–1965. Premiery, druki, egzemplarze*. Red. J. MICHALIK i S. HAŁABUDA. Kraków 2001.

den dramat nie był publikowany ani wystawiany, dopiero dogasająca fala odwilży pozwoliła na zaprezentowanie polskiej publiczności telewizyjnej inscenizacji dramatu *Inferno*, którego bohater — generał, musi podjąć decyzję, czy po trzęsieniu ziemi ratować zasypaną córkę, czy grupę obcych sobie ludzi. Utwór ten polski Teatr Telewizji przedstawił w 1971 roku¹⁰⁹.

W tym samym numerze „Tygodnika Wybrzeża”, w którym ukazał się fragment dramatu Laholi, opublikowano również fragment polskiego przekładu komedii Ivana Stodoli (1888—1977) *Jožko Púčik a jeho kariéra*, której tytuł w pełni spolonizowano: *Kariera Józka Puczyka*. Autorem przekładu był Józef Bojar (1907—1973), działacz ludowy, od lat przedwojennych próbujący swych sił w literaturze, po wojnie pracujący w Referacie Literatury Ludowej w Stronnictwie Ludowym, później w Polskim Radio, a następnie w Wydawnictwie „Prasa” Zjednoczonego Stronnictwa Ludowego, autor wydanego w 1948 roku tomiku poetyckiego *Serce ziemi*, tłumacz literatury białoruskiej, czeskiej, rosyjskiej, słowackiej i ukraińskiej. Tłumaczył między innymi wiersze Tarasa Szewczenki, Iwana Franki i Maksyma Ryłskiego. Ogółem przetłumaczył blisko 1 500 utworów literackich¹¹⁰.

Autor oryginału Ivan Stodola (1888—1977), z wykształcenia lekarz, jako dramaturg debiutował jeszcze przed wojną. Popularnością cieszyły się zwłaszcza jego komedie (*Náš pán minister*, 1926 — *Nasz pan minister*; *Čaj u pána senátora*, 1929 — *Herbatka u pana senatora*; *Jožko Púčik a jeho kariéra*, 1931 — *Kariera Jožka Púčika*), choć miał w dorobku również tragedie (między innymi utwór *Bačova žena* — *Żona bacy* — napisany i wystawiony w 1928 roku, a sfilmowany w obrazie pt. *Varuj* — *Strzeż się* — w 1947 roku). Jeszcze przed wojną jego dramaty grano nie tylko w Bratysławie i w Pradze, ale też w Budapeszcie, Jugosławii i w Chicago¹¹¹. Podobnie jak Tajovský, swoimi utworami Stodola wywarł wpływ na ukształtowanie słowackiego teatru realistycznego¹¹².

¹⁰⁹ Informację podaje za W. NAWROCKI, T. SIERNY: *Czeska i słowacka literatura piękna w Polsce w latach 1945—1980...*, s. 279. Nadto w przekładzie polskim ukazało się opowiadanie L. LAHOLI *Dzień przed stworzeniem człowieka*. Tłum. K. Moćko. W: *Ołowiany ptak — opowiadania słowackie*. Wybór i posł. D. ABRAHAMOWICZ. Kraków 1985, s. 226—256, oraz *Pogrzeb Dawida Krakowera*. Tłum. J. DZIEDZIC. W: *Miejsce w zdarzeniu*. Wybór i posł. P. DAROVEC, red. i wstęp M. PAPIERZ. Kraków 1997, s. 95—108.

¹¹⁰ Zob. http://pbl.ibl.poznan.pl/dostep/index.php?s=d_biezacy&f=tworcy_szczegoly&p_osoba=730 [dostęp: 14.03.2008].

¹¹¹ Zob. I. BOŁTUĆ: *Stodola Ivan*. W: *Literatury zachodniosłowiańskie czasu przełomów 1890—1990*. T. 1: *Literatura łużycka i słowacka*. Przewodnik encyklopedyczny. Red. H. JANASZEK-IVANIČKOVÁ. Katowice 1994, s. 454—457.

¹¹² Zob. *ibidem*, s. 456.

Prześladowany w okresie stalinizmu, skazany w 1951 roku w sfingowanym procesie na osiem lat więzienia i konfiskatę całego majątku, wyszedł na wolność w 1953 roku. Jego twórczość w tym okresie objęta była zakazem upowszechniania, rodzimym odbiorcom zaczęto ją przypominać dopiero pod koniec lat pięćdziesiątych. Dramaty Stodoli do dziś pozostają w repertuarze słowackich teatrów.

Komedia *Jožko Púčik a jeho kariéra* jest satyrą na działalność towarzysztw dobroczynnych, które dla jednych ludzi są okazją do wzbogacania się, a drugim umożliwiają prowadzenie życia uczciwego, ale pełnego apatii i bierności. Oś utworu stanowią losy tytułowego bohatera, który jako dobroduszny i uczciwy, ale też naiwny człowiek pewnego dnia z pracownika towarzystwa dobroczynnego staje się jego podopiecznym. Jako zaletę sztuk Stodoli wskazuje się dowcipny dialog i dobrze nakreślone, z życia wzięte postaci.

Choć krytycyzm zawarty w utworach Stodoli Słowacy odczytywali jako skierowany przeciwko przedwojennej burżuazji mieszczańskiej, to po roku 1947 przez z górą dziesięć lat jego komedie nie były w Czechosłowacji wystawiane, gdyż pisarz naraził się władzy, kierując ostrze swej satyry w stronę ówczesnych prominentów życia publicznego. Prezentacja twórczości autora w „Tygodniku Wybrzeża” jest jedyną w Polsce, dramat *Čaj u pána senátora*, którego przekład przygotował Stanisław Majewski, pozostał w rękopisie tłumacza¹¹³.

Ani przekład dramatu Laholi, ani Stodoli nie oddziałał aktywnie na polsko-słowacki dialog kultur. Oczywiście, trzeba pamiętać, że chodzi jedynie o fragmenty utworów, w dodatku opublikowane w periodyku o zasięgu regionalnym. Wartość tej publikacji stanowi wyjście poza regionalizm sąsiedzki, który dla relacji polsko-słowackich jest zjawiskiem oczywistym. Niestety, podjęta próba zainteresowania dramatem słowackim odbiorców polskich z innych niż przygraniczne rejony ani nie odniosła sukcesu w wymiarze lokalnym, ani też nie przełożyła się na poprawę pozycji kultury słowackiej, lub przynajmniej na popularyzację twórczości obu słowackich autorów w Polsce na poziomie ogólnonarodowym. Nie ma żadnych śladów recepcji tychże tłumaczeń, publikacja fragmentów nie zaowocowała publikacją całości, choć oba utwory spełniały ówczesne instytucjonalne, ideologiczno-tematyczne wymagania (dramat Laholi poruszał żywą po 1945 roku tematykę wojenną, dramat Stodoli zaś był satyrą na przedwojenne mieszczaństwo). Przyczyny owego niepowodzenia mogą być różne, ale jedną z najistotniejszych, jak się wydaje, stanowią biografie ich autorów. Zarówno Lahola, jak

¹¹³ Zob. W. NAWROCKI, T. SIERNY: *Czeska i słowacka literatura piękna w Polsce w latach 1945–1980...*, s. 285.

i Stodola w swoim kraju byli autorami w latach stalinizmu proskrybowanymi: Lahola — jako emigrant, Stodola — jako „wróg ustroju”. Ówczesną wymianę kulturalną między Polską a Czechosłowacją regulowały międzypaństwowe umowy. O wyborze dzieł i twórców, którzy mieli i mogli być tłumaczeni i wydawani lub w przypadku dramatu wystawiani, decydowała w dużej mierze, jeśli nie wyłącznie, strona „wysyłająca”¹¹⁴. Na mocy obowiązujących pomiędzy „państwami sojusznicznymi Układu Warszawskiego” uregulowań w zakresie wymiany kulturalnej, której celem było nie tylko wzajemne poznanie kultur, ale też umacnianie „wspólnoty ideowej”¹¹⁵, twórczość objęta zakazem upowszechniania w Czechosłowacji nie mogła być upowszechniania w Polsce. Przekłady dramatów Laholi i Stodoli zostały więc uwikłane w politykę i podzieliły los autorów.

Kolonizacja a przekład: *Eksperyment Damokles* Petra Karvaša

Wśród pierwszych słowackich dramatów tłumaczonych na język polski po II wojnie światowej znalazły się również utwory Petra Karvaša¹¹⁶. Najstarszym opublikowanym we fragmentach w języku polskim jego utworem jest *Meteor* (*Meteor*), zamieszczony w numerze 11. z 1949 roku na łamach „Odrodzenia”¹¹⁷, w tłumaczeniu Artura Marii

¹¹⁴ O mechanizmach działania wymiany kulturalnej w latach 1945–1990 pisze szczegółowo M. PINDÓR w książce: *Polsko-czeskie i polsko-słowackie kontakty teatralne...*, zwłaszcza strony 33–34.

¹¹⁵ Zob. ibidem, s. 60.

¹¹⁶ *Dramat obcy w Polsce 1765–1965...*

¹¹⁷ Inne utwory pisarza udostępnione polskiemu odbiorcy to:

- 1953, *Ludzie z naszej ulicy* (*Ludia z našej ulice*). Tłum. W. KARCZEWSKA. Wystawiony: Teatr Powszechny w Łodzi 14.03.1953; Teatr Ludowy w Warszawie 27.06.1953.
- 1959, *Noc wigilijna* (*Poľnočná omša*). Tłum. Z. HIEROWSKI. Wystawiony: Teatr Polski w Cieszyńcu 20.11.1959.
- 1962, *Antygona i inni* (*Antigona a tí druhí*). Tłum. C. SOJECKI, E. WITWICKA. Przygotowywany do wystawienia przez Teatr Powszechny w Warszawie, ostatecznie jednak nie zrealizowany.
- 1967, *Świadkowie* (*Sedem svedkov*). Tłum. I. BOŁTUĆ. Wystawiony: Teatr Polski w Warszawie 7.02.1969.
- 1967, *Eksperyment Damokles* (*Experiment „Damokles”*). Tłum. Z. HIEROWSKI. Wystawiony: Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu 16.03.1969, opublikowany w numerze 3. „Dialogu” w 1968 roku.

Swinarskiego (1900—1965), przedwojennego poety, satyryka, dramatopisarza i plastyka, związanego ze środowiskami artystycznymi kolejno

- 1971, *Dwudziesta noc* (*Dvadsiatá noc*). Tłum. I. BOŁTUĆ. Wystawiony: Teatr im. Jaracza w Łodzi 22.05.1971.

W. Nawrocki i T. Sierny w bibliografii zawartej w pracy *Czeska i słowacka literatura piękna w Polsce w latach 1945—1980...* wymieniają jeszcze dramaty inscenizowane przez Teatr Telewizji oraz słuchowiska radiowe w Teatrze Polskiego Radia:

- 1968, *Siedmiu świadków* (*Sedem svedkov*). Tłum. I. BOŁTUĆ. Emisja: Polskie Radio, Program 1., 7.07.1968, godz. 16.20. Reż. I. JENČA.
- 1969, *Mała ankieta* (*Malá anketa*). Tłum. I. BOŁTUĆ. Emisja: Polskie Radio, Program 2., godz. 19.30. Reż. W. LESIEWICZ.
- 1971, *Komedia o lordzie Carltonie* (*Carltonovská komédia*). Tłum. I. BOŁTUĆ. Emisja: Polskie Radio, Program 2., 28.08.1971, godz. 13.40. Reż. H. KAJZAR.

Według tego samego źródła, w 1970 i 1971 roku *Mała ankieta* w tłumaczeniu I. BOŁTUĆ i reżyserii J. ŁOMNICKIEGO była również emitowana w TVP (Program 2., 8.11.1970, godz. 20.45 i tak samo w 1971 roku), natomiast w 1972 roku *Komedie o lordzie Carltonie* w tłumaczeniu I. BOŁTUĆ i w reżyserii B. KLIKOWSKIEJ wyemitowano w TVP 22.01.1972 w programie 1., o godz. 20.20. Ci sami autorzy podają też informację, że kilka dramatów Karvaša zostało przełożonych na język polski, ale nigdy nie były one wystawione: *Blizna* (*Jazva*. Tłum. S. GAWŁOWSKI), *Meteor* (*Meteor*. Tłum. C. SOJECKI) i *Wielka peruka* (*Veľká parochňa*. Tłum. Z. HIEROWSKI; planowano inscenizację tego przekładu w Państwowym Teatrze Żydowskim w Warszawie).

Oprócz dramatów i słuchowisk w polskim przekładzie drukiem ukazały się też następujące utwory prozatorskie Karvaša: *Pokolenie* (*Toto pokolenie*). Tłum. Z. HIEROWSKI. Warszawa 1951, oraz *Diabeł nie śpi* (*Čert nespi*). Tłum. S. DĘBSKI. Warszawa 1957.

W Polskim Radio zaś czytane były opowiadania:

- 1957, *Wielkość i upadek Barnabasa Kosa*. Tłum. S. DĘBSKI. Emisja: Polskie Radio, Program 2., 11.02.1957, godz. 10.00, czyt. J. CIECIERSKI.
- 1960, *Konkury*. Tłum. E. WITWICKA. Emisja: Polskie Radio, Program 1., 9.10.1960, godz. 21.50 i 25.11.1969, godz. 14.00, czyt. W. GLIŃSKI.
- 1961, *Przygoda ze sprawiedliwością*. Tłum. C. DMOCHOWSKA. Emisja: Polskie Radio, Program 2., 31.12.1961, godz. 13.30, czyt. K. RUDZKI.
- 1969, *Kwiaty dla gwiazd*. Tłum. E. WITWICKA. Emisja: Polskie Radio, Program 2., 29.11.1969, godz. 13.40, czyt. A. ŁAPICKI.
- 1970, *Jako delegat*. Tłum. E. WITWICKA. Emisja: Polskie Radio, Program 2., 1.12.1970, godz. 10.25, czyt. C. WOŁŁEJKO (powtórzenie — 11.08.1972, Program 2., godz. 13.40),
- 1971, *Przejażdżka motorówką*. Tłum. E. WITWICKA. Emisja: Polskie Radio, Program 2., 28.05.1971, godz. 13.40, czyt. M. GAJDA.

Jak można wnioskować z informacji, które podaje L. LAJCHA w opracowaniu *Dramatický svet Petra Karvaša* (Bratislava 1995, s. 236 i 237), w 1966 lub 1967 roku w Polsce wyświetlano też film na podstawie scenariusza Karvaša *Sprawa Barnaby Kosa* (*Prípád Barnabáš Kos*), a w 1972 roku *Pán si neželal nič* (*Pan sobie niczego nie życzył*). To samo źródło informuje również, iż *Dyplomatów* w oryginale zaprezentował w 1959 roku polskiej publiczności w Krakowie Słowacki Teatr Narodowy, natomiast w 1965 roku ten sam teatr wystąpił w Krakowie ze sztuką *Veľká parochňa*.

Poznania, Krakowa (w latach trzydziestych kierował działem literackim „Czasu”), Gdyni i Warszawy, którego zainteresowanie kulturą słowacką wydaje się dość przypadkowe.

Petra Karvaša (1920–1999) sami Słowacy uznają za jednego z najwybitniejszych dramatopisarzy XX wieku. Pisał prozę i dramaty, był twórcą niezwykle płodnym. Jego losy osobiste i perypetie twórcze stanowią znakomite odzwierciedlenie rozwoju literatury i kultury słowackiej od lat czterdziestych minionego stulecia. Karvaš pochodził z rodziny inteligencji mieszczańskiej, jego dziadkiem był wybitny malarz słowacki Dominik Skutecký (1849–1921), malarką była również jego matka, ojciec zaś – znanym w Bańskiej Bystrzycy lekarzem. Po ukończeniu gimnazjum w rodzimym mieście przyszedł dramatopisarz wyjechał na studia do Pragi, gdzie przez rok był słuchaczem Politechniki i studentem szkoły plastycznej na kierunku grafika. Niestety, zmiany polityczne, do jakich doszło w 1938 i 1939 roku, spowodowały, że musiał przerwać studia i wrócić w strony rodzinne. Ze względu na żydowskie pochodzenie (był w jednej czwartej Żydem) w 1939 roku został skierowany do pracy przymusowej w firmie budowlanej w Bańskiej Bystrzycy. W latach 1943–1944 przebywał w Martinie, gdzie pracował w drukarni Neografia. Wziął udział w słowackim powstaniu narodowym (był członkiem sztabu sił powstańczych), współpracował z powstańczymi pismami i rozgłośnią radiową, która działała w Bańskiej Bystrzycy. Po wojnie ukończył studia filozoficzne na Uniwersytecie Komenskiego w Bratysławie. Równolegle pracował jako redaktor słowackiego radia. Był też kierownikiem literackim Nowej Sceny Teatru Narodowego. W latach 1949–1952 był *attaché* kulturalnym w Bukareszcie, później – wyższym urzędnikiem w Ministerstwie Kultury, sekretarzem Związku Pisarzy Słowackich, redaktorem naczelnym opiniotwórczego czasopisma „Kultúrny život”. W 1966 roku otrzymał przyznawany wybitnym twórcom kultury w Czechosłowacji tytuł Zasłużonego Artysty. W 1968 roku, po wkroczeniu do Czechosłowacji wojsk państw Układu Warszawskiego, został zawieszony w prawach członka partii i usunięty ze Związku Pisarzy za „prawicowe odchylenia”. Od tego roku do roku 1974 pracował jako wykładowca wiedzy o teatrze w Wyższej Szkole Artystycznej (VŠMU) w Bratysławie. W 1974 roku, gdy władze uznały, że jego wpływ na młodzież należy ograniczyć, został pracownikiem naukowym Instytutu Kultury, gdzie pracował do emerytury.

Jako pisarz, Karvaš debiutował jeszcze w okresie studiów przed wojną. W latach wojny, gdy mając żydowskie pochodzenie, nie mógł publikować pod własnym nazwiskiem, czynił to pod pseudonimami, zaprezentował się kilkoma słuchowiskami w radio oraz jedną sztuką

w teatrze. Pisał też utwory prozą, które jednak mogły być opublikowane dopiero po wojnie. Za rok jego oficjalnego debiutu przyjmuje się rok 1945, kiedy to wydał swoje dzienniki z czasu słowackiego powstania narodowego oraz powojenną publicystykę. Również w tym samym roku w pełni zaistniał jako autor dramatów: jego utwór *Meteor* został wystawiony w teatrze i ukazał się drukiem. Pierwsze utwory dramatyczne Karvaša koncentrowały się na tematyce wojennej: walce o wolność, martyrologii obozowej, problemach zdrady i bohaterstwa. Obok *Meteoru* do tej linii w twórczości Karvaša zaliczają się takie dramaty, jak: *Bašta* (1948 — *Baszta*), *Návrat do života* (1948 — *Powrót do życia*), *Polnočná omša* (1959 — *Noc wigilijna*) i *Antigona a tí druhí* (1961 — *Antygona i inni*). Podobnie pierwsze zbiory prozatorskie — tomy opowiadań *Niet prístavov* (1946 — *Przystani brak*) i *Polohlasom* (1947 — *Półgłosem*) — noszą wyraźne piętno wojennych doświadczeń autora.

Pod koniec lat czterdziestych Karvaš uległ fascynacji problematyką społeczną, co sprawiło, że stał się jednym z czołowych twórców słowackiego socrealizmu, i to zarówno w twórczości dramatycznej (*Ludia z našej ulice*, 1951 — *Ludzie z naszej ulicy*; *Srdce plné radosti*, 1953 — *Serce pełne radości*), jak i prozatorskiej. Planowanej trylogii powieściowej *Toto pokolenie* — *Pokolenie*, której pierwszy tom ukazał się w 1949 roku, pisarz nie dokończył. Opublikowany w 1952 roku drugi tom trylogii pt. *Pokolenie v útoku* (*Pokolenie w natarciu*) wywołał na Słowacji jedną z największych dyskusji o socrealizmie. Jego zwolennicy uznali powieść Karvaša za wręcz wzorcowy przykład twórczości pisanej w tym duchu, przeciwnicy zaś — głównie spośród młodszych ludzi pióra — zwracali uwagę na schematyzm i niską wartość artystyczną przy jednoczesnym zaangażowaniu ideologicznym autora.

W połowie lat pięćdziesiątych Karvaš zwrócił się w stronę humoru i satyry. W jego twórczości prozatorskiej zaowocowało to tomami opowiadań z cyklu tak zwanych czertowin: *Čert nespí* (1954 — *Czart nie śpi*), *Čertovo kopytko* (1957 — *Czarcie kopytko*), do których w 1970 roku dołączył jeszcze *Mal'ovať čerta na stenu* (1970 — dosł. *Malować czarta na ścianie*, fraz. *Wywoływać wilka z lasu*). Z dramatów powstały w tym czasie komedia *Zmrŕtvychvstanie deduška Kolomana* (1958 — *Zmartwychwstanie dziadka Kolomana*) i satyra *Diplomati* (1958 — *Dyplomaci*). Satyryczna twórczość pisarza jest odczytywana jako próba literackiego rozrachunku z poprzednim okresem twórczości socrealistycznej, pierwszy tom „czertowin” uznaje się na Słowacji za jeden z pierwszych sygnałów odwilży. Rozrachunkowy charakter ma też jego tragedia *Jazva* (1963 — *Blizna*). Obydwie te linie twórczości: satyryczna i tragiczno-rozrachunkowa, w późniejszym piśmiectwie Karvaša przeszły w zainteresowanie dramatem absurdu i groteski. Za pierwszy

z utworów tego nurtu w twórczości pisarza uważa się sztukę *Veľká parochňa* (1964 — *Wielka peruka*) o państwie, w którym reguły prawa stanowione są w zależności od stopnia owłosienia głów rządzących. Kolejne dramaty to *Experiment Damokles* (1966 — *Eksperyment Damokles*) oraz *Absolútny zákaz* (1970 — *Absolutny zakaz*). Ta ostatnia sztuka, będąca metaforą zdehumanizowanej rzeczywistości, w której ustalony dla wygody rządzących system prawa okazuje się niebezpiecznie bezsensowny dla zwykłych ludzi, stała się jedną z przyczyn poddania Karvaša politycznemu ostracyzmowi oraz objęcia jego utworów zakazem wystawiania w teatrach i wydawania drukiem na kilkanaście lat. Pisarz nie przestał jednak tworzyć. Utwory, które powstały w tym okresie, opublikował w drugiej połowie lat osiemdziesiątych w tomie *Sedem hier* (*Siedem sztuk*). Warto wśród nich wymienić utrzymane w tonie groteskowo-satyrycznym komedie *Zadný vchod* (1987 — *Tylne wejście*), w której prostytutki zakładają swój związek zawodowy, czy *Nebo — peklo* (1987 — *Niebo — piekło*), będącą satyrą na bratysławskie środowisko artystyczne. Linię dramatu absurdu kontynuuje utwór *Vlastenci z mesta Yo* (1987 — *Patrioci z miasta Yo*), zbiorowy portret społeczeństwa obywateli pewnego miasta przygotowujących się do uczczenia trzystulecia jego istnienia, a główną atrakcją uroczystości ma stanowić publiczna egzekucja jakiegoś zbrodniarza. Pisarz wydaje też zbiory opowiadań *Humoresky a iné kratochvíle* (1984, 1986, wybór w 1989 — *Humoreski i inne krotchwile*), pisze słuchowiska radiowe i scenariusze. Warte wspomnienia są jego książki o charakterze naukowym, pisane sukcesywnie już od lat czterdziestych, głównie zaś w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, a traktujące o różnych problemach teatru i dramatu, wysoko cenione przez słowackich teatrologów.

Meteor w oryginale powstał w 1945 roku i przedstawia sytuację, rozgrywającą się tuż przed wybuchem wojny. W laboratorium astrofizycznym na samotnej wyspie gdzieś na środku oceanu przebywa grupa ludzi: Profesor ze swoimi dwoma asystentami Christophem i Johannem, bratanica Profesora Eva oraz kucharz i służący Adam. Naukowcy obserwują meteoryty, Profesor chce znaleźć sposób obliczania trajektorii ich lotu. Odkrywa, że wkrótce jeden z meteorytów spadnie na wyspę, na której znajduje się laboratorium. W tym samym czasie Eva informuje Profesora, że chcą się pobrać z Johannem, choć Profesor bardziej ceni Christopha. Adam z kolei dowiaduje się z radia, że w Europie właśnie wybuchła wojna. Przebywający na wyspie są Niemcami, wobec zaistniałej sytuacji prezentują różne zachowania: Profesor i Christoph potępiają militarystykę, Eva i Johann czują się niemieckimi patriotami, Johann chce jak najprędzej wydostać się z wyspy,

by — jak deklaruje — wziąć udział w wojnie. Eva wspomina swojego ojca, o którym wie, że padł jako bohater na froncie I wojny światowej. Tymczasem Profesor zdradza Evie, że śmierć jej ojca była przypadkowa, nie zginął, walcząc za ojczyznę, lecz od strzału w plecy, gdy wybiegł z okopu, by pobratać się z Rosjanami. W poczuciu zagrożenia przewidywanym upadkiem meteoru mieszkańcy wyspy chcą wezwać pomoc, ale ponieważ ktoś uszkodził nadajnik, wezwanie pomocy staje się niemożliwe. Na horyzoncie pojawia się statek, lecz gdy podpływa bliżej, okazuje się, że to statek wrogi Niemcom; odpływa, nie zabierając mieszkańców wyspy na pokład. Kiedy spadnie meteor, czeka ich śmierć.

Na język polski został przetłumaczony jedynie początkowy fragment I aktu utworu, w którym Profesor dokonuje odkrycia trajektorii upadku meteoru, Eva oznajmia o zaręczynach z Johannem, a Adam dowiaduje się o wybuchu wojny. Dramat w oryginale miał dwie wersje, przy czym na Słowacji opublikowana drukiem została wersja późniejsza, z 1958 roku, w której Karvaš dokonał istotnych zmian. Jak pisze Miloš Mistrík:

Prvá [verzia — L.S.] z roku 1945 bola viac modelová, sústredila sa na filozofický problém hrdinstva. Prepracovaná verzia z roku 1958 zasadzuje príbeh do konkrétnej doby vypuknutia 2. svetovej vojny, rozširuje problematiku o historické aspekty. Nebezpečenstvo hroziace z vesmíru sa porovnáva s nebezpečenstvom vojny. Pre väčšinu postáv hry je prijateľnejšia smrť spôsobená neznámym telesom, pred ktorou môžu ešte obohatiť vedecké poznanie ľudstva, ako nezmyselná smrť kdesi na bojiskách. Abstraktná autorova konštrukcia sa takto stáva ľudsky primeranejšou. Idea ľudskosti je silnejšia, ako strach pred bezprostredne hroziacou smrťou.

Pierwsza [wersja — L.S.] z roku 1945 była raczej szkicem, koncentrowała się na filozoficznym problemie bohaterstwa. Wersja przerobiona z 1958 roku osadza zdarzenie w konkretnym czasie wybuchu II wojny światowej, rozszerza problematykę o aspekty historyczne. Niebezpieczeństwo zagrażające z kosmosu jest porównywane z niebezpieczeństwem wojny. Dla większości postaci utworu bardziej akceptowalna jest śmierć spowodowana przez nieznany obiekt, przed którą mogą jeszcze wzbogacić wiedzę ludzkości, niż bezsensowna śmierć gdzieś na polach bitew. Autorska abstrakcyjna konstrukcja dzięki temu staje się bardziej zhumanizowana. Idea człowieczeństwa jest silniejsza niż strach przed bezpośrednią groźbą śmierci¹¹⁸.

¹¹⁸ M. MISTRÍK: *Sto slovenských hier*. Bratislava 1992, s. 67. Tłum. — L.S.

Oczywiście, Swinarski, przystępując do tłumaczenia, miał do dyspozycji pierwszą wersję utworu i z niej też dokonał wyboru fragmentów, ponieważ jednak wersja ta w oryginale nie była publikowana (ukazała się jedynie w formie powielaczowej jako materiał dla teatru), nie mamy możliwości porównania polskiego przekładu z oryginałem. Można jedynie stwierdzić, że w polskim przekładzie tłumacz spolszczył wszystkie imiona postaci: Christoph to Krzysztof, Johann — Jan, Eva — Ewa. W zaprezentowanym polskiemu czytelnikowi fragmencie to spolszczenie nie pozostaje w sprzeczności z treścią utworu, choć realia ulegają kulturowemu przeniesieniu w kontekst przyjmujący. Gdyby jednak utwór był przetłumaczony w całości, trudno byłoby zrozumieć decyzję tłumacza, biorąc pod uwagę fakt, że postaci dramatu to Niemcy. Na marginesie: spolszczeniu uległo również imię i nazwisko autora utworu, Peter Karvaš stał się Piotrem Karvaszem (!), co z dzisiejszej perspektywy wydaje się dziwaczne i nie do przyjęcia. Trzeba jednak przyznać, że w tamtym czasie taki sposób spolszczania słowackich i słowiańskich imion oraz nazwisk był ogólnie przyjęty. Numer „Odrodzenia”, w którym ukazał się omawiany tu przekład fragmentu dramatu *Meteor*, w całości poświęcony był kulturze Czechosłowacji i transkrypcję nazwisk autorów i twórców znajdziemy praktycznie w każdym tekście. Zastanawiający jest fakt, że choć numer periodyku miał prezentować kulturę czeską i słowacką, o tej drugiej praktycznie w ogóle się tam nie wspomina (jedynie w artykule poświęconym twórczości plastycznej mowa jest osobno o twórcach czeskich i słowackich), o samym Karvašu (Karvaszu) nie znajdziemy żadnych informacji, a artykuł poświęcony dramatowi i teatrowi informuje wyłącznie o dramacie oraz teatrze czeskim. W tym kontekście Karvaš może być uznany za pisarza czeskiego. Zresztą kolejny utwór dramatopisarza, zaprezentowany polskiemu odbiorcy, został prawdopodobnie przetłumaczony z języka czeskiego, bo w takim brzmieniu podawano tytuł oryginału. Mowa o komedii *Ludia z našej ulice* (1951), która na język polski została przetłumaczona przez Wandę Karczewską i którą w 1953 roku pod tytułem *Ludzie z naszej ulicy* wystawiły Teatr Powszechny w Łodzi i Teatr Ludowy w Warszawie. Sygnałem, że utwór przetłumaczono za pośrednictwem języka czeskiego, jest podawana przez autorów opracowania *Dramat obcy w Polsce* czeska forma tytułu: *Lidě s naši ulice*¹¹⁹. Ta socrealistyczna sztuka musiała cieszyć się sporym uznaniem, przede wszystkim w oczach decydentów, skoro

¹¹⁹ *Putnočná mše* — taki, jeszcze bardziej kuriozalny, czesko-polski tytuł podają na stronie internetowej autorzy opracowania *Dramat obcy w Polsce 1765–2002. Przedstawienia — druki — egzemplarze*. http://sowiniecz.nazwa.pl/public_html/dramat_o/index.php [dostęp: 4.11.2012]. Chodzi o dramat *Polnočná omša*.

w tym samym roku wystawiły ją niemal jednocześnie dwa polskie teatry. Otworzyło to utworom Karvaša drogę na polskie sceny.

Karvaš zresztą stał się w tym okresie sztandarowym, by nie rzec: eksportowym, twórcą czechosłowackim; jego utwory wystawiały już nie tylko teatry rodzime — słowackie i czeskie, ale też sceny państw ówczesnego tak zwanego bloku wschodniego, a w latach sześćdziesiątych — nawet teatry w Austrii, Argentynie, Szwajcarii¹²⁰. Miloš Mistrík tak charakteryzuje pozycję twórcy:

[...] Peter Karvaš [bol — L.S.] náš popredný dramatik, reprezentant ak už nie oficiálnej, tak určite oficiálnej, teda dominantnej a štátom podporovanej pôvodnej dramatiky. Skoro všetky jeho dovtedajšie hry boli uvedené v Slovenskom národnom divadle, venovala sa im mimoriadna pozornosť nielen kritiky, ale aj politických organov a Peter Karvaš mal vytvorené maximálne prajné podmienky pre realizáciu svojich zámerov.

[...] Peter Karvaš [był — L.S.] naszym czołowym dramaturgicznym, reprezentantem jeśli nie urzędowej, to z pewnością oficjalnej, zatem dominującej i dotowanej przez państwo, oryginalnej twórczości dramaturgicznej. Prawie wszystkie jego dotychczasowe sztuki zostały wystawione w Słowackim Teatrze Narodowym, szczególną uwagę poświęcała im nie tylko krytyka, lecz także organy polityczne i Petrowi Karvašovi stworzono maksymalnie korzystne warunki do realizacji jego zamierzeń¹²¹.

Peter Karvaš jest też jednym z nielicznych słowackich dramaturgów, których przynajmniej jeden utwór dotarł do polskiego odbiorcy zarówno za pośrednictwem teatru, jak i lektury. Od premiery *Ludzi z naszej ulicy* jego utwory regularnie gościły na polskich scenach, zarówno teatrów żywego planu, jak i w Teatrze Polskiego Radia oraz w Teatrze Telewizji. Wśród utworów inscenizowanych w teatrze żywego planu dominują dramaty o tematyce wojennej: *Noc wigilijna* (*Polnočná omša*) — o skłóconej rodzinie, której członkowie, egoistycznie zapatrzeni we własne interesy, nie potrafią uchronić od śmierci z rąk stacjonującego w pobliżu hitlerowskiego oficera jej członka, młodego partyzanta, gdy ten ranny w czasie słowackiego powstania narodowego powraca do domu, z nadzieją że wśród najbliższych znajdzie bezpieczne schronienie; *Antygona i inni* (*Antigona a tí druhí*) — staro-

¹²⁰ Zob. L. LAJCHA: *Dramatický svet Petra Karvaša. (Teatrografia)*. Bratislava 1995, s. 71—83.

¹²¹ M. MISTRÍK: *Slovenská absurdná dráma*. Bratislava 2002, s. 83. Tłum. — L.S.

żytny mit przeniesiony w realia obozu koncentracyjnego¹²²; *Dwudziesta noc* (*Dvadsiatá noc*) — o człowieku, który w czasie wojny, korzystając z jej okrucieństwa jako sprzyjającej okazji, zabił przyjaciela z zazdrości o dziewczynę i przez dwadzieścia kolejnych lat cierpi z powodu wyrzutów sumienia, przenosząc swoje problemy na wszystkie bliskie mu osoby. Oprócz tych utworów Teatr Polski w Warszawie wystawił w 1967 roku dramat typu reporterskiego teatru faktu *Świadkowie* (*Sedem svedkov*) o ludziach, którzy zarażeni znieczulicą społeczną sami nie potrafili zapobiec zamordowaniu dziewczyny ani nie wezwali jakiegokolwiek pomocy. Przekłady, które stanowiły podstawę wszystkich inscenizacji, nie były jednak publikowane. Drukiem w całości ukazał się tylko jeden dramat słowackiego twórcy: w 1968 roku w „Dialogu” opublikowany został utwór Karvaša *Eksperyment Damokles* w przekładzie Zdzisława Hierowskiego, a w rok później wystawił go Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu. Utwór ten zalicza się do linii dramatu absurdu w twórczości dramatopisarza. Karvaš uznawany jest za jednego z prekursorów i bodaj najwybitniejszego reprezentanta tego nurtu w literaturze słowackiej, choć Miloš Mistrík określa go jako „absurdystę mimo woli” (*nedobrovoľný absurdista*)¹²³.

W kulturze słowackiej informacje o teatrze absurdu pojawiły się w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych. W 1964 roku ukazał się monotematyczny numer czasopisma „Slovenské divadlo”, który zawierał artykuły teoretyków, omawiające teatr i dramat absurdu na podstawie książki Martina Esslina, traktujące o grotesce, obszernie informujące o twórczości Eugène’a Ionesco i Sławomira Mrożka. W tym samym czasie wydano na Słowacji pierwsze przekłady sztuk Eugène’a Ionesco, Samuela Becketta, Edwarda Albeego. Powstały też pierwsze inscenizacje dramatu absurdu, pierwszą w ogóle była inscenizacja *Indyka* Sławomira Mrożka wystawiona 1963 roku przez zespół sceny kameralnej Słowackiego Teatru Narodowego. Jednocześnie sami słowaccy dramatopisarze nieśmiało zaczęli próbować swych sił w tworzeniu tekstów o poetyce zbliżonej do dramatu absurdu. Pierwszym z nich był Rudolf Skukálek, którego utwór *Hodinky* (*Zegarek*) wystawił w 1963 roku bratysławski teatr małych form Divadielko poezie. Były to jednak zaledwie nieśmiałe próby zastosowania tego, co przynosiła najnowsza twórczość dramatopisarzy zachodnioeuropejskich, czeskich czy polskich. Generalnie można powiedzieć, że nurt dramatu absurdu w kulturze słowackiej w latach sześćdziesiątych rozwijał się przede wszystkim dzięki prze-

¹²² Zob. M. BOBROWNICKA: „Antygona i inni” Petra Karvaša..., s. 207–222.

¹²³ Zob. M. MISTRÍK: *Slovenská absurdná dráma...*, s. 85.

kładom utworów autorów obcych i częściej na jego temat pisano teksty teoretyczne, niż realizowano go w praktyce. Podobnie było w przypadku Petra Karvaša. Poza twórczością własną Karvaš był również uznanym wśród Słowaków autorytetem jako teoretyk dramatu i teatru. W swoich publikacjach teoretycznych, poświęconych najnowszemu wówczas trendom w rozwoju tych dziedzin sztuki, również on zainteresował się dramatem i teatrem absurdu: w wydanej w 1969 roku w języku czeskim książce *Zamyšlení nad dramaturgií* (*Refleksja nad dramaturgią*) Karvaš wskazał najważniejsze, jego zdaniem, cechy dramatu absurdu, przedstawiane zagadnienia ilustrując omówieniami twórczości Václava Havla, Milana Uhdego, Viktora Klímy, Rudolfa Skukálka, Sławomira Mrożka, Edwarda Albeego, Eugène'a Ionesco, Arthura Adamova, Harolda Pintera i Samuela Becketta, nigdzie jednak nie odwołał się do twórczości własnej. Nie był bezkrytycznym zwolennikiem poetyki absurdu. Jak stwierdził Miloš Mistrík:

Peter Karvaš síce hľadá a pomenúva nové trendy, pripúšťa aj inšpirácie z absurdnej drámy, nie je ale ochotný bezvýhradne ju sám akceptovať, chce z nej prebrať len niečo a niečo doplniť z nášho hľadiska.

Peter Karvaš co prawda szuka nowych trendów i nazywa je, dopuszcza również inspiracje dramatem absurdu, jednak nie ma ochoty sam zaakceptować go bez zastrzeżeń, chce tylko coś z niego przejąć i uzupełnić czymś z naszej perspektywy¹²⁴.

Badacz, wymieniając cechy, jakie Karvaš przypisuje dramatowi absurdu, dochodzi do wniosku, że właściwie widział on w tej poetyce więcej cech negatywnych niż przydatnych pisarzowi, który zamierza zaprezentować faktyczny obraz rzeczywistości; że poetyka ta wydawała mu się nieteatralna, prowadząca do upadku teatru, a zatem w swej istocie skazująca samą siebie na krótkotrwałe istnienie i zanik¹²⁵. Absurdystą Karvaš został więc nie tyle dzięki własnej twórczości i z pewnością wbrew własnym chęciom, ile przede wszystkim w opinii krytyków i teatrologów, a stało się tak dlatego, że Martin Esslin przytoczył jego nazwisko w swojej drugiej książce *Brief Chronicle* (1970), w której charakteryzując teatr absurdu w Europie Wschodniej, wymienił reprezentantów tego nurtu w Czechosłowacji. Karvaš znalazł się w tym gronie obok pisarzy czeskich Václava Havla i Milana Uhde-

¹²⁴ Ibidem. Tłum. — L.S.

¹²⁵ Zob. ibidem, s. 85.

go¹²⁶. Z dramatopisarskiego dorobku autora utwory, które wymieniane są jako reprezentujące absurdystyczną linię jego pisarstwa, tylko do pewnego stopnia wpisują się w poetykę nurtu. Jednym z nich jest *Experiment Damokles* (wyd. 1966, wyst. 1967). Akcja utworu rozgrywa się współcześnie gdzieś w średniej wielkości miasteczku, rządzonym mocną ręką przez zapobiegliwego burmistrza, który marzy o stworzeniu mieszkańcom rajy na ziemi, ale wedle własnych wyobrażeń. Do miasteczka przyjeżdża przedstawiciel pewnej spółki, która przeprowadza bliżej nieokreślony eksperyment. Jej przedstawiciel proponuje mieszkańcom, że w najbliższych dziesięciu latach otrzymają wszystko, czego tylko zapragną, pod warunkiem że przystąpią do eksperymentu. Istota eksperymentu pozostaje niejasna i nie wiadomo, czy nie zagraża on życiu mieszkańców miasteczka, więc początkowo wszyscy z burmistrzem na czele propozycję odrzucają. Prowadzona przez przybysza akcja indywidualnego agitowania okazuje się skuteczna, z czasem bowiem coraz więcej osób ulega wizji bliskiego szczęścia i dobrobytu, podpisuje więc indywidualne zgody na eksperyment, a w społeczności miasteczka narasta wewnętrzny konflikt między jego zwolennikami a zagorzałymi przeciwnikami. Burmistrz, który początkowo należy do grona tych drugich, widząc, że liczba zwolenników zaczyna dominować, również podpisuje zgodę, nie bacząc na to, że spór w mieście otwiera drogę do zła, którego wcześniej tu nie było: ponieważ przeprowadzenie eksperymentu uzależnione jest od zgody wszystkich mieszkańców miasteczka, mający przewagę zwolennicy pozbywają się przeciwników, zlecając ich zamordowanie miejscowemu przestępcy, który z drobnego złodziejaszka, jakim był dotąd, przemienia się w mordercę. Zwolennikami eksperymentu nie mogą być ukochany syn burmistrza i jego narieczona, której nie akceptuje przyszły teść. Dziewczyna mówi, że jest w ciąży, a kolejny warunek eksperymentu polega na tym, że w ciągu dziesięciu lat w mieście nie może urodzić się żadne dziecko. W tej sytuacji przedstawiciel spółki uznaje, że w mieście nie ma szans na przeprowadzenie eksperymentu i wyjeżdża. Nienawiść zawiedzionych mieszkańców obraca się przeciwko synowi burmistrza i jego narzeczonej. Ku rozpaczcy burmistrza chłopak ginie, a wtedy okazuje się, że jego narieczona ciężę tylko udawała, chcąc wymusić na burmistrzu zgodę na małżeństwo z jego synem.

Utwór nie ma cech typowych dla dramatu absurdu, czyli braku akcji, niespójności tematycznej i kompozycyjnej, depersonalizacji po-

¹²⁶ Zob. M. ESSLIN: *Brief Chronicles*. London 1970, s. 153. Podaję za: M. MISTRÍK: *Slovenská absurdná dráma...*, s. 88. Por. także L. HENSEL: *Petera Karvaša i Sławomira Mrożka spojrzenie na świat*. „Pamiętnik Słowiański” 1991, t. 1, s. 225–236.

staci, poetyki snu, naruszania struktur komunikacyjnych w warstwie językowej dialogów. Nie jest też dramatem psychologicznym, skupia się raczej na obnażaniu mechanizmów manipulowania społeczeństwem, uprawiania polityki i sprawowania władzy absolutnej. Tym, co dramat ów łączy z poetyką absurdystów, jest przede wszystkim tragiczny obraz rzeczywistości, wynikły z obecności w niej absurdu. W zasadzie *Experiment Damokles* bliższy jest twórczości Brechta i Dürrenmatta niż Becketta i Ionesco. Utwór rozpoczyna się zresztą cytatem z *Wizyty starszej pani*, można również wskazać pewne powinowactwa dramatu Karvaša z dramatem Dürrenmatta: w obu ukazany jest obraz mieszkańców miasta, którzy przedstawieni początkowo jako uczciwi, chwilę później okazują się żałosnymi figurami, ulegającymi pokusom pieniądza, w obu tragizm losu jednostki przeciwstawiony jest społeczeństwu chciwców, oba utwory operują ironią i groteską. Sam Karvaš, który wcześniej zajmował się dramatem absurdu głównie jako teoretyk, jako pisarz był raczej zwolennikiem dramatopisarstwa Bertolta Brechta; poprzedzający *Experiment Damokles* dramat *Veľká parochňa* oparł na utworze tego dramatopisarza¹²⁷, na pierwszym planie stawiał społeczną funkcję dramatu, źródła mody na dramat absurdu upatrywał na Zachodzie w reakcji na traumę wojny, w Czechosłowacji — w reakcji na okres kultu jednostki¹²⁸. To, co w *Exsperymentencie Damokles* stanowi „uzupełnienie z perspektywy słowackiej”, to przede wszystkim obnażanie mechanizmów manipulowania społeczeństwem. W latach sześćdziesiątych interpretowano to jako polemikę z systemem władzy, dziś można interpretację rozszerzyć na sferę reklamy i biznesu: obietnica uszczęśliwienia mieszkańców miasteczka, którą w dramacie składa niejaki Briks, przybywający do miasteczka jako reprezentant bliżej nieokreślonej spółki badawczej, nie różni się prze-

¹²⁷ Chodzi o sztukę Bertolta Brechta *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* (pol. *Kragłe i spiczaste głowy*), będącą satyryczną antyhitlerowską przypowieścią o fikcyjnym państwie o nazwie Yahoo, w którym rządzący chcą utrzymać władzę, przeciwstawiając ludzi kragłogłowych tym, którzy mają głowy kanciaste. Sztuka początkowo była adaptacją Szekspirowskiego dramatu *Miarka za miarkę*, wystawioną w styczniu 1932 roku w berlińskim Volksbühne. Pierwsza, angielska wersja utworu została pierwotnie opublikowana w ZSRR w 1937 roku. Autor powtórnie napisał sztukę w 1934 roku z myślą o planowanym wystawieniu w teatrze w Kopenhadze, które jednak zablokowała cenzura. Po kolejnym przeredagowaniu i wystawieniu w języku duńskim w 1936 roku dramat doczekał się publikacji w 1938 roku w Londynie, w języku niemieckim. Po tej dacie Brecht więcej już nie wrócił do utworu. Prapremiera tej wersji odbyła się w 1948 roku w Dreźnie. W 1962 roku wystawił sztukę teatr w Hanowerze jako pierwszy w Niemczech Zachodnich. Por. R. SZYDŁOWSKI: *Dramaturgia Bertolta Brechta*. Warszawa 1965, s. 154–159.

¹²⁸ Zob. M. MISTRIK: *Slovenská absurdná dráma...*, s. 84.

cież w niczym od obietnicy pewnych i wysokich zysków z lokat, składanych przez różnego typu instytucje finansowe, lub zapewnień o możliwości zachowania wiecznie młodego i atrakcyjnego wyglądu, jakimi łudzą klientów sprzedawcy rozmaitych środków i sposobów, które rzekomo mają zapewnić przedłużenie młodości, przynajmniej od strony wizualnej. Jako utwór pokazujący mechanizmy manipulacji, dramat Karvaša pozostaje ponadczasowy. Wyraźnie przejawia się też dążenie autora do tego, by dramat był maksymalnie akulturowy. Widać to w imionach i nazwiskach postaci: Tomáš, Monika, Alma, Berta, Florián, Paulus, Lorenc, Benjamin, Július, Viktor, Gallo, Leo, Rudolf czy Briks, Karumpel, Terreba, są na tyle kulturowo uniwersalne, że poza koniecznością transkrypcji w kilku przypadkach nie wymagają działań przekładowych. Wszelkie realia w utworze są na tyle abstrakcyjne, że — jak zresztą zakłada poetyka dramatu absurdu — świat przedstawiony może znajdować się gdziekolwiek. Podobnie autor określa czas i przestrzeń w swoim utworze: *Odohráva sa dnes*, czyli *Rozgrywa się dzisiaj* oraz *Moderná metropola*, czyli *Nowoczesna metropolia*. Pod względem kulturowym dramat nie stanowi wyzwania dla tłumacza.

Tłumaczem utworu jest Zdzisław Hierowski (1911–1967), badacz i animator życia literackiego na Śląsku, znawca i tłumacz literatury czeskiej oraz słowackiej. Hierowski urodził się w Stubienku w okolicy Przemyśla, na Śląsk przyjechał wraz z rodzicami w 1922 roku w ramach akcji polonizacyjnej. W 1929 roku ukończył studia polonistyczne w Krakowie (doktoryzował się w 1962 roku na podstawie pracy *Literatura polska na Śląsku w XIX i XX wieku*). Działalność literacką rozpoczął jeszcze podczas studiów, publikując w prasie lokalnej, a także od 1933 roku w dodatku do „Ilustrowanego Kuryera Codziennego — Kurjerze Literacko-Naukowym”. Po ukończeniu studiów powrócił do Katowic. Tu pracował jako redaktor w lokalnej rozgłośni Polskiego Radia. Współpracował również ze śląską prasą kulturalną, publikował między innymi w czasopiśmie „Zaranie Śląskie”, „Antena”, „Kuźnica”. Literaturami słowiańskimi zaczął zajmować się przed wojną w niezależnym piśmie literacko-artystycznym „Fantana”, które założył i współredagował z Janem Kazimierzem Zarembą i Wilhelmem Szewczykiem. Czasopismo realizowało politykę zbliżenia kulturalnego z narodami słowiańskimi, przede wszystkim z Czechami i ze Słowakami oraz z Serbami łużyckimi. Owa „wzajemność słowiańska” miała być niejako odpowiedzią na coraz bardziej nasilające się na Śląsku niemieckie wpływy nacjonalistyczne. W ramach tej polityki czasopismo w latach 1938–1939 publikowało przekłady utworów autorów słowiańskich, między innymi poety czeskiego Jaroslava Seiferta, przy-

szłego noblisty. W ukazującej się cyklicznie rubryce *Sprawy słowiańskie* drukowano informacje dotyczące życia społeczno-politycznego i kulturalnego narodów słowiańskich. Hierowski, dobrze zorientowany w sytuacji politycznej narodów słowiańskich, razem z Wilhelmem Szewczykiem prowadził w Polskim Radio audycję dla anektowanej w 1938 roku przez nazistowskie Niemcy Czechosłowacji. Z powodu tej działalności i współpracy z antyfaszystowskim czasopiśmem musiał się ukrywać w latach wojny na terenie Generalnego Gubernatorstwa, gdyż w Katowicach groziło mu aresztowanie przez niemieckie władze okupacyjne. Po powrocie na Śląsk w 1945 roku znów podjął pracę w katowickiej rozgłośni Polskiego Radia i jeszcze w tym samym roku wspólnie z Wilhelmem Szewczykiem zaczął wydawanie dwutygodnika, a potem tygodnika społeczno-literackiego „Odra”. Swoje publikacje zamieszczał także na łamach wznowionego po wojennej przerwie, wydawanego przez Instytut Śląski, kwartalnika popularnonaukowego „Zaranie Śląskie”. W sezonie 1948/1949 był kierownikiem Teatru Polskiego w Bielsku, w latach 1949–1954 — Opery Śląskiej w Bytomiu, a w okresie 1958–1960 — Teatru im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach. Kontynuował rozpoczętą przed wojną działalność translatorską. Tłumaczył literaturę czeską i słowacką, był przy tym po wojnie jednym z niewielu, którzy dostrzegali odrębność tych obu literatur. To jego dziełem jest między innymi przekład bardzo lubianej przez polską publiczność komedii czeskiego pisarza Jána Drdy *Hratky s čertem* (*Igraszki z diabłem*). Tłumaczył także libretta operowe: czeskie, słowackie oraz kilku najwybitniejszych światowych kompozytorów (wśród nich *Czarodziejskiego fletu* Mozarta i operetki *Napój miłosny* Gaetana Donizettiego), przy czym wszystkie te przekłady były zrealizowane scenicznie. Za swoją działalność przekładową Hierowski otrzymał w 1958 roku Wojewódzką Nagrodę Artystyczną. Był też pierwszym tłumaczem nagrodzonym przez Związek Pisarzy Czechosłowackich w 1966 roku za całokształt dorobku przekładowego¹²⁹.

Zdzisław Hierowski jest też autorem opracowania omawiającego recepcję literatury czeskiej i słowackiej w Polsce po roku 1945 *Literatura czeska i słowacka w Polsce Ludowej (1945–1964)*, a także publikacji o charakterze krytyczno-translatorskim *Polskie przekłady literatury słowackiej po roku 1945 w świetle analizy artystycznej*¹³⁰. Spostrzeżenia ogólnoteoretyczne na temat zagadnień przekładu literatury słowackiej na język polski, jakie zawarł w drugim z wymienionych opracowań,

¹²⁹ Zob. M. FAZAN: *Zdzisław Hierowski*. Katowice 1985, s. 8.

¹³⁰ Z. HIEROWSKI: *Literatura czeska i słowacka w Polsce Ludowej (1945–1964)*. Katowice 1966; IDEM: *Polskie przekłady literatury słowackiej po roku 1945 w świetle analizy artystycznej*. W: IDEM: *Szkice krytyczne*. Katowice 1975, s. 375–398.

w wielu kwestiach pozostają nadal aktualne. Zajmował się tam, co prawda, wyłącznie analizą przekładów prozy, ale — jak pisał — „główne i zasadnicze postulaty, jakie stawiamy w stosunku do przekładu, są wspólne wszystkim rodzajom i gatunkom literackim”¹³¹. Do „najbardziej elementarnych wymagań, którym sprostać musi tłumacz”, Hierowski zaliczył:

- gruntowną znajomość języka własnego i języka, z którego się tłumaczy;
- znajomość kultury wyjściowej, czyli „równie gruntowną znajomość samych rzeczy, o których mówi dzieło tłumaczone, a więc jego realiów, spraw i problemów, których dotyczy, kraju, w którym powstało, społeczeństwa tego kraju, jego historii i teraźniejszości, kultury duchowej i moralnej, obyczajowości, organizacji życia itp.”¹³²;
- postulat kultury literackiej, którą rozumiał jako „nie tylko umiejętność swobodnego posługiwania się językiem literackim, ale również szerokie czytanie, nieograniczające się do literatury własnego narodu i literatury w języku, z którego się tłumaczy, czytanie, obejmujące najwybitniejsze kierunki i dzieła największych autorów literatury światowej”¹³³.

Akcentował potrzebę dobrego, wszechstronnego przygotowania tłumacza, podkreślając, że konieczna jest nie tylko znajomość języka wyjściowego i wyjściowej kultury, lecz także znajomość języka sekundarnego i kultury docelowej. Postulował konieczność dostrzegania odmienności w tłumaczeniu literatury czeskiej i słowackiej, dlatego uważał, że tłumacz musi mieć świadomość różnic między obydwojema językami i obiema kulturami. Podkreślał wagę znajomości problemów, jakie niesie z sobą tłumaczenie z języków bliskich, oraz świadomości istoty wyboru utworów do tłumaczenia, zwracał uwagę na problem funkcji reprezentacyjnej pojedynczego przekładu wobec całej literatury przyjmującej: w przypadku kontaktów literackich polsko-słowackich utwory słowackie reprezentują w Polsce cały dorobek pisarski Słowacji, dlatego wybór tego, co tłumaczyć i wydawać, jest niezwykle ważny. Dostrzegał też związek jakości przekładu z recepcją:

Niska wartość przekładów nie stanowi tylko niebezpieczeństwa dla pojedynczego pisarza, dla pojedynczego dzieła, które dostało się na warsztat złego, niedostatecznie przygotowanego i nie dość uzdolnionego tłumacza. Jeżeli w procesie przyswajania danemu językowi literatury jakiegoś narodu zjawisko złych lub słabych,

¹³¹ Z. HIEROWSKI: *Polskie przekłady literatury słowackiej...*, s. 377.

¹³² Ibidem, s. 379.

¹³³ Ibidem.

nieadekwatnych tłumaczeń pojawia się częściej, zagrożona jest cała recepcja tej literatury, zwłaszcza jeżeli literatura ta w odnośnym kraju była dotychczas znana mało lub nieznana niemal zupełnie¹³⁴.

Hierowski formułował też pod adresem tłumacza i przekładu pewne dodatkowe postulaty:

- Jako że najwyższym i najważniejszym wymaganiem wobec przekładu jest, by był on „maksymalnie upodobniony do oryginału”, tłumacz winien mieć „pełną i wyrobioną świadomość artystyczną”, gdyż tylko taki tłumacz może sprostać temu wymaganiu¹³⁵. Według autora, „na świadomość artystyczną składają się dwa czynniki: pierwszy to przygotowanie naukowe w zakresie lingwistyki, stylistyki, teorii literatury i teorii przekładu, drugi [...] [to – L.S.] osobisty stosunek tłumacza do tłumaczonego autora i jego dzieła, a tym samym także do całej literatury, z której tłumaczy. [...] Świadomość artystyczna powstaje zatem z połączenia czynników osobistych z naukową metodą pracy”¹³⁶.
- „W toku lektury [przekład – L.S.] winien wywoływać u czytającego wrażenie, iż dzieło tłumaczone powstało bez pośrednictwa języka obcego, niejako wprost w języku, na który jest tłumaczone”¹³⁷, przy czym przy ocenie przekładu powinno się zwracać uwagę na „formę językowo-stylistyczną przekładu z dążeniem do stwierdzenia, w jakiej mierze tłumacz osiągnął pod tym względem nie tylko poprawność, lecz i swobodę oryginalnej kompozycji”¹³⁸.

Jeśli chodzi o znajomość języka i kultury słowackiej, Hierowski był samoukiem. Jednak w chwili gdy podejmował pracę nad tłumaczeniem dramatu Karvaša, miał już w dorobku trzy opublikowane przekłady słowackiej prozy: Petra Jilemnického *Kronikę* (1950, tytuł oryginału *Kronika*, wyd. 1947), Petra Karvaša: *Pokolenie* (1951, *Toto pokolenie*, 1955), Dominika Tatarki: *Wiklinowe fotele*, (1965, *Prútené kreslá*, 1963), oraz cztery wystawione przekłady dramatów: Štefana Králik: *Podpolańskie buki* (*Buky podpolianske*, 1949, polska prapremiera Opole 1950), Petera Karvaša: *Noc wigilijna* (*Polnočná omša*, 1959, polska prapremiera Czeski Cieszyn 1959), Juraja Váha: *Cisza* (*Ticho*, polska prapremiera Sopot 1950), Igora Rusnáka: *Joanna* (*Líšky, dobrú noc!*, 1964, polska prapremiera Zabrze 1965), a także libretta najstarszej opery słowackiej *Krúťňava* do muzyki Eugena Suchoňa. Jak

¹³⁴ Ibidem, s. 375.

¹³⁵ Zob. ibidem, s. 379.

¹³⁶ Ibidem, s. 380.

¹³⁷ Ibidem, s. 381.

¹³⁸ Ibidem, s. 385.

widać, Hierowski był doświadczonym tłumaczem, dobrze też znał pióro Petra Karvaša, słowacki pisarz był dla niego jako tłumacza ulubionym autorem. Nic zatem dziwnego, że podjął się przekładu kolejnego utworu, wtedy najnowszego w dorobku słowackiego twórcy. Polską prapremierę przetłumaczonego dramatu dzieliły zaledwie trzy lata od prapremiery słowackiej (słowacka prapremiera nastąpiła w 1966 roku, drukiem dramat opublikowano w roku 1967, polska prapremiera odbyła się już w marcu 1969 roku), zatem biorąc pod uwagę czas potrzebny na przygotowanie inscenizacji, przekład musiał powstać jeszcze wcześniej. Wybór tego właśnie dramatu nie był przypadkowy: w oryginale wystawił go Słowacki Teatr Narodowy, a inscenizacja w tym teatrze w kręgu kultury słowackiej do dziś stanowi dla utworu i jego autora najlepszą rekomendację. Dramatem zainteresowali się też Czesi; już w 1967 roku wyszedł drukiem jego czeski przekład autorstwa Ludvíka Kundery (kuzyn Milana Kundery).

Jako tłumacz, Hierowski hołdował przede wszystkim zasadzie, wedle której tekst utworu w przekładzie powinien sprawiać wrażenie, jakby był napisany od razu w języku docelowym. Taka strategia w przekładzie z reguły przejawia się dużą liczbą przekształceń translatorskich, w dramacie Karvaša z reguły amplifikacją:

I.

Monika: Tomáš, som tu bez teba sama ako pes. (s. 258)¹³⁹

Monika: Tomaszu, bez ciebie jestem tu sama jak **bezpański** pies.
(s. 35)¹⁴⁰

II.

Starosta: Chcel som... aby ma ľudia... mali radi.

Briks: Budú vás mať radi! Snímate z nich zodpovednosť Majú iba vás!

Starosta: Chcel som... aby ma mali radi... len tak. (s. 289)

Burmistrz: Chciałem... żeby mnie ludzie... kochali.

Briks: Będą pana kochali. Zdejmuje pan z nich odpowiedzialność.
Mają tylko pana.

Burmistrz: Chciałem... żeby mnie kochali... tak tylko... **bezinteresownie**. (s. 52)

¹³⁹ P. KARVAŠ: *Experiment Damokles*. W: IDEM: *Veľká parochňa a iné hry* 2. Bratislava 1990, s. 243–326. Numery stron po kolejnych cytatach podano w nawiasie.

¹⁴⁰ P. KARVAŠ: *Eksperyment Damokles*. Tłum. Z. HIEROWSKI. „Dialog” 1968, nr 3, s. 30–70. Numery stron kolejnych cytatów podano w nawiasie.

III.

Briks: Už viem, čo to je. Všetci nás nenávidia: vás aj mňa. Sme na jednej lodi. (s. 305)

Briks: Już wiem, co to jest. Wszyscy nas nienawidzą: pani i mnie. Płyniemy na jednym statku, **który tonie**. (s. 60)

Amplifikacje te można tłumaczyć troską o poprawność języka w przekładzie, ich efektem jest jednak obocznie modyfikacja stylu i ekspresji replik, które tracą swój potoczny charakter. W trakcie lektury całego przekładu można zresztą odnieść wrażenie, że Hierowski starał się uczynić język bardziej literackim, również w didaskaliach:

IV.

Irma mu **nalieva**. (s. 324) (dosł. *naletwa*)

Irma mu **usługuje**. (s. 72)

Wzmocniona w stosunku do oryginału literackość języka odczuwalna jest zwłaszcza w replikach postaci:

V.

Starosta: [...] Komu nás Briks **predal**? (s. 325) (dosł. *sprzedał*)

Burmistrz: [...] Komu nas Briks **odstąpił**? (s. 73)

VI.

Starosta: Aj mlieko je **skysnuté**. (s. 324) (dosł. *skwaśniałe*)

Burmistrz: I mleko jest **kwaskowate**. (s. 72)

VII.

Karumpel: nad novinami. Krypt je hermetický, klimatizovaný, **želbetónový**, dvadsať metrov pod zemou, s veľkou chladničkou a malou kaplnkou. (s. 302)

Karumpel (nad gazetą): Schron jest hermetyczny, klimatyzowany, **żelazobetonowy**, dwadzieścia metrów pod ziemią, z wielką lodówką i małą kapliczką. (s. 58)

W ostatnim z zacytowanych przykładów słowacki termin ma charakter potoczny, jest niepoprawnym określeniem rodzaju materiału budowlanego. W języku polskim odpowiednikiem jest potoczne, niepoprawne określenie *żelbetonowy*. Hierowski w przekładzie zastosował poprawny termin techniczny.

Mimo dbałości o poprawność językową tłumaczowi nie udało się jednak uniknąć błędów, naruszających logikę wypowiedzi:

VIII.

Benjamín: Páni, mne nejdú z hlavy tie potkany. Z mojich maštali a stajní a **výkrmní** zmizli všetky potkany. Kam sa mohli podieť? (s. 302) (dosł. *tuczarni*)

Beniamin: A ja panowie, wciąż muszę myśleć o tych szczurach. Z moich stajni, obór, z **karmników** zniknęły wszystkie szczury. Gdzie mogły się podziać? (s. 58)

lub nadających im dwuznaczny charakter, którego nie ma w oryginale, jak na przykład w czysto sytuacyjnej replice kelnerki Moniki:

IX.

Monika (okamih): Slovom biftek. Dobre **krvavý** (Ide). (s. 305) (pol. *krwisty*)

Monika (po krótkiej pauzie): A więc befsztyk. **Krwawy** (Idzie do wyjścia). (s. 60)

Przytoczone przykłady nasuwają przypuszczenie, że Hierowski, choć w wypowiedziach krytycznych pod adresem innych tłumaczy wymieniał dobrą znajomość języka oryginału jako podstawowy warunek dobrego tłumaczenia, sam polegał w tej pracy nie tyle na znajomości języka, ile na intuicji¹⁴¹, która najwyraźniej — mimo iż miał duże translatorskie doświadczenie — niekiedy go zawodziła. Takie tłumaczenie intuicyjne, opierające się na **odgadywaniu znaczenia**, a nie na wynikającym ze znajomości języka **rozumieniu**, wydaje dosyć częste wśród osób podejmujących się przekładu w językach blisko spokrewnionych. Szczególnie dotyczy to języków słowackiego i polskiego: w powszechnej opinii języki te są tak bardzo sobie bliskie, że z jednego na drugi tłumaczyć może każdy. Na podobny problem zwrócił uwagę Krzysztof Hejwowski, pisząc o powszechnie funkcjonującym micie tłumaczenia naturalnego, budowanym na przekonaniu, że znajomość języka obcego — bo przecież język rodzimy każdy zna — jest wystarczającą kompetencją do tego, by podejmować się przekładu

¹⁴¹ W teorii przekładu zagadnieniem intuicji zajmuje się niemiecka badaczka Radegundis Stolze, tu jednak używamy pojęcia „przekład intuicyjny” w nieco innym rozumieniu: jako próba rekompensaty w sytuacji niedostatecznych kompetencji tłumacza.

tekstów na dowolne tematy w obu kierunkach¹⁴². Przekład intuicyjny w obrębie języków blisko spokrewnionych można uznać za pewną odmianę przekładu naturalnego. Efekty takiego sposobu tłumaczenia bywają różne, w zależności od predyspozycji intuicyjnych tłumacza i od poziomu znajomości języka rodzimego, a także od stopnia trudności tekstu. Nigdy nie są to jednak efekty satysfakcjonujące i choć mogą skutkować nieświadomą kompetencją, to jednak nieświadoma niekompetencja na ogół jest w nim nieunikniona. Pewnym usprawiedliwieniem dla Hierowskiego i innych tłumaczy, którzy w tamtym okresie i dawniej podejmowali się tłumaczenia tekstów słowackich, nie znając tego języka ani kultury, może być fakt, że nie mieli oni możliwości nauczania się go w Polsce w żadnej placówce dydaktycznej (nauczanie języka słowackiego prowadzono jedynie w kilku szkołach na terenach zamieszkiwanych przez słowacką mniejszość narodową, ale były to kursy języka doskonalące jego znajomość, a nie uczące go od podstaw). Nie dysponowali też żadnymi pomocami, które ułatwiałyby ich pracę, w tym choćby jakimkolwiek słownikiem dwujęzycznym. Najstarszy słownik, opracowany przez Henryka Batowskiego, ukazał się w roku 1959 i miał rozmiar niewielkiego słownika kieszonkowego¹⁴³. W tej sytuacji przekładu z języka słowackiego na język polski podejmowały się często osoby przypadkowe, toteż przypadkowe były zwykle efekty ich pracy. Lepsze, jeżeli osoby te wykazywały się przynajmniej odpowiednią znajomością języka polskiego albo/i miały już jakieś doświadczenie w pracy tłumacza. Hierowskiego jednak nie można uznać za tłumacza przypadkowego i nieprzygotowanego, gdyż — jak powiedzieliśmy — przystępując do tłumaczenia dramatu Karvaša, miał już na koncie spory dorobek translatorski i dużą wiedzę o kulturze naszego sąsiada zza Tatr, bo od wielu dziesiątków lat uczestniczył w budowaniu kontaktów między obiema kulturami.

Wydaje się, że sposób tłumaczenia zmierzający do podniesienia miary literackości języka utworu w przekładzie był ulubiony przez

¹⁴² Zob. K. HEJWOWSKI: *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*. Warszawa 2006, s. 150–162. Autor pisze o tłumaczeniu naturalnym (tłumaczyć każdy może), wskazuje też na pewne niezbędne do tego kompetencje. Mówiąc jednak o przekładzie intuicyjnym, mamy na myśli nie ogół zdolności, jakimi powinien wykazać się tłumacz, lecz zjawisko specyficzne dla komunikowania się i przekładu w językach pokrewnych, gdy nieznaną języka obcego lub zaledwie słabą jego znajomość w zamyśle uczestnika aktu komunikacji może być zastąpiona podobieństwem tegoż języka do tego, który dla owego uczestnika komunikacji jest językiem naturalnym.

¹⁴³ Zob. H. BATOWSKI: *Kieszonkowy słownik polsko-słowacki i słowacko-polski*. Warszawa 1959.

Hierowskiego, za co zresztą spotykała go krytyka¹⁴⁴. Za pośrednictwem takich przekształceń, zwłaszcza uzupełnień i dopowiedzeń, tłumacz zamyka przed odbiorcą sekundarnym konieczność uruchamiania mechanizmów samodzielnej interpretacji, narzuca własne odczytanie utworu. Eliminacji potoczności i ekspresji na rzecz literackości języka w utworze towarzyszy odczuwane „ugrzecznienie” stylu i większa niż w oryginale „poprawność polityczna”. Oto w didaskalium prezentującym postać przybywającego do miasta Briksa zostaje on w oryginale przedstawiony z ironią jako:

X.

[...] energia, činorodost', korektnost' a **demokracia sama**. (dosł. *czy-sta demokracja*) (s. 252)

[...] uosobienie energii, aktywności, dobrych form i **demokracji**. (s. 32)

Przekład, eliminując hiperbolizację, usuwa również ironizujący charakter prezentacji postaci.

W kolejnym przykładzie:

XI.

Starosta: Blázni! Ste **sto rokov za opicami!** (s. 323)

Burmistrz: Wariaci! Zostaliście **sto lat w tyle za małpami!** (s. 71)

Hierowski tłumaczy dosłownie, choć w języku polskim słowackiemu frazeologizmowi odpowiada „sto lat za Murzynami”, przy czym wariant „sto lat za małpami” nie jest niedopuszczalny, lecz cechuje się znacznie niższą frekwencją użycia, a tym samym mniejszą potocznością.

W tym kierunku zmierzają również wybory, jakich dokonuje tłumacz od początku utworu, w prezentacji postaci dramatu. Briks — reprezentant *spoločnosti*, zostaje przedstawiony jako przedstawiciel pewnego *towarzystwa*, choć w oryginale chodzi o *spółkę*; Benjamin — *sedliak*, co mogło być przełożone jako *rolnik* lub jako *chłop*, zgodnie z ówczesną oficjalną nomenklaturą zostaje przedstawiony jako *rolnik*; Rudolf, którego w oryginale określono *obchodný cestujúci*, w wersji polskiej jest *komiwojażerem*. Dziś powiedzielibyśmy raczej: *akwizytor*. Podane przykłady świadczą o tym, iż przekład nieco się już zdezaktualizował. Swo-

¹⁴⁴ Zbytnią literackość przekładu zarzuciła krytyka Hierowskiemu w przypadku przekładu *Buków podpolańskich*. Por. M. PINDÓR: *Polsko-czeskie i polsko-słowackie kontakty kulturalne...*, s. 148—149.

istym *signum temporis*, a zarazem najbardziej jaskrawym przykładem elementu, w którym przekład się zestarzał, jest tłumaczenie *počítače* jako *maszyny matematyczne*, choć to określenie dziś ma już wyłącznie walor specjalistyczno-historyczny, ponieważ w powszechnym użyciu mamy *komputery*.

Jednym ze sposobów manipulacji społecznej, która — jak się rzekło — stanowi nadrzędny problem ilustrowany w *Eksperymencie Damokles*, jest odpowiednie, podporządkowane zamierzonemu celowi propagandowemu użycie języka. W *Eksperymencie...* Karvaš pokazuje pustkę i jałowość komunistycznej nowomowy. Dramat absurdu z tej strony żelaznej kurtyny czynił to niemal w każdym utworze. Nowomowa jako zjawisko systemowe charakterystyczne było dla wszystkich języków krajów byłego Bloku Wschodniego. Michał Głowiński definiuje je następująco:

Nowomowa jest wspólnym językiem obozu komunistycznego, jej reguły zależą w niewielkim stopniu od właściwości danego języka etnicznego czy konkretnych okoliczności historycznych, w jakich przyszło jej funkcjonować. Sowiecka wersja nowomowy odgrywa rolę pionierską, jest wzorcem i dostawczynią niezliczonych *clichés*, stereotypów, formuł obowiązujących czy wręcz uświęconych, które są tak czy inaczej przyswajane i naśladowane. W nowomowach lokalnych wiele elementów pochodzi z importu, jednakże tylko w okresie stalinowskim nie różniły się one niemal niczym od postaci kanonicznej. W ostatnich dziesięcioleciach podlegają charakterystycznym zróżnicowaniom, aczkolwiek żadna z wersji nie kwestionuje tego, co dla nowomowy najistotniejsze: pełnej podległości języka monopartyjnej władzy¹⁴⁵.

W dramacie Karvaša przewija się ona w replikach różnych postaci. Posługuje się nią zagorzały obrońca przyrody profesor Lorenc:

XII.

Lorenc: Isteže. Ale **čo je ľudský život, keď ide o dejiny? O záujem vlasti, o vyššie...** o... a či to nie je jedno... (s. 315)

Lorenc: Oczywiście! Ale **co znaczy życie ludzkie, kiedy chodzi o bieg historii? O dobro ojczyzny, o wyższe...** o... a zresztą wszystko jedno. (s. 65)

a także tajniak Terreba:

¹⁴⁵ M. GŁOWIŃSKI: *Nowomowa po polsku (w roku 1988)*. W: IDEM: *Nowomowa po polsku*. Warszawa 1990, s. 125.

XIII.

Terreba: Nechcem pánu starostovi protirečiť, ale už nielen Florián...
Aj nedávno... v Grandhoteli Imperiál... **došlo v povznesenej nálade akosi... ku značne rušenej výmene náhľadov...** (s. 251)

Terreba: Nie chcialbym się panu burmistrzowi sprzeciwiać, ale...
już nie tylko Florian... Choćby niedawno... w hotelu „Imperial”... **doszło w podnieconej atmosferze do bardzo energicznej wymiany poglądów...** (s. 32)

— przede wszystkim zaś Burmistrz, któremu zdarza się również opisywać rzeczywistość językiem jakby żywcem przejętym z poematów socrealistycznych:

XIV.

Starosta: (okamih, ovládne sa). Pane. Žijem tu od narodenia. **Poznám toto miesto.** Každý boží deň na rannej prechádzke ho vdychujem. **Počujem pestré zvuky dielni a fabrík a brechot psov, nasávam vôňu chleba pred pekárstvami, stretávam robotníkov cestou do šichty, šoféri autobusov ma zdravia spoza volantov, úradníci snímajú klobúky...** (s. 255)

Burmistrz: (chwilę milczy, opanowuje się). Mój panie, żyję tu od urodzenia. **Znam to miasto.** Codziennie na rannym spacerze oddycham nim jak powietrzem. **Słucham zgietkliwych odgłosów warsztatów i fabryk, szczekania psów, wchłanianiam zapach chleba z piekarni, spotykam robotników, jak idą na swoją zmianę, szoferzy autobusów kłaniają mi się zza kierownicy, urzędnicy zdejmują kapelusze...** (s. 34)

Ironiczno-parodystyczny efekt w utworze Karvaša został wzmocniony zderzeniem nowomowy ze stylem potocznym, miejscami nasyconym wulgaryzmami. Oto pełne patosu frazesy wygłasza Burmistrz w rozmowie z przestępcą Florianem, którego chce wykorzystać do usunięcia przeciwników eksperymentu:

XV.

Starosta: (prudko) Florián! Žijeme tu vyše polstoročia! Toto mesto sme my! **Sme jeho piliere, jeho krv, jeho miazga! Dejiny nás postavili pred ťažkú úlohu! Musíme toto bremeno vziať na seba. Nepriateľ číha!**

Florián: Počkaj, mňa a seba **necpaj do jedného miecha,** hej? Ja mesto nezachraňujem, ja sa živím statočne!

Starosta: Nie je v tom nič nestatočné! Aj najstrašnejší zločin presta-
ne byť zločinom, ak je to **vyšší záujem,** čo to nevieš?! Florián,

brat môj, nikdy dokonca dejín nikomu nedovolím nazvať tvoj šľachetný skutok zločinom, prisahám ti to! Je **to dejinná nevyhnutnosť!** (s. 294)

Burmistrz: (gwałtownie) Florian! Żyjemy tu ponad pół wieku. To miasto to my! **My jesteśmy jego filary, jego krew, jego mięsz!** **Historia postawiła nas przed trudnym zadaniem. Musimy to brzemie wziąć na swoje barki. Wróg czyha!**

Florian: Sluchaj, mnie i siebie **nie wrzucaj do jednego worka**, dobrze? Ja nie ratuję miasta, ja pracuję uczciwie.

Burmistrz: W tym nie ma nic nieuczciwego. Nawet najstraszliwsza zbrodnia przestaje być zbrodnią, jeżeli chodzi **o dobro wyższego rzędu**, nie wiesz o tym? Florian, bracie, nigdy do końca dziejów nie pozwolę, aby ktoś twój szlachetny uczynek nazwał zbrodnią, przysięgam ci! To jest **dziejowa konieczność!** (s. 54)

Burmistrz sprawia wrażenie, jakby nieustannie wygłaszał przemówienie. Przestępca Florian, choć generalnie mówi językiem literackim, jednak wtrąca co chwila jakiś element spoza standardu. W cytowanym przykładzie słowacka wersja frazeologizmu to niestandardowy (archaiczny?) wariant porzekadła: *nepchať do jedného vreca*. Wersja niestandardowa odbierana jest jako bardziej ekspresywna niż zastosowany w polskim przekładzie ekwiwalent semantyczny, bliższe byłoby: *nie pchaj do jednego worka*.

XVI.

Starosta: O to práve ide, Florián. **O robotu! O dielo!**

Florián: A **chod'te do hajzla**, každý sa živí ako vie. A vôbec, ty si zachraňuj **poondiatu starú mater**, nie mňa.

Starosta: Nie my ťa chceme zachraňovať! Ty musíš nás!

Florián: Čvo?!

Starosta: Osud, Floriš, to ti je zvláštna vec. Nechá človeka po celý život — a naraz ho mohutne vyzdvihne!

Florián: Čo to **drístaš**, človeče?

Starosta: Vravím o dejinách, Florián. Čo je to vlastne **hrdina? Človek, ktorého neuveriteľná hra osudu postaví na križovatku histórie.**

Florián: A **tebe šibe, nešibe?**

Starosta: Ktorá urobí z **piadimužíka obra**, z... ehm, **zo sociálneho prípadu — dejateľa a obetavého záchrancu obce.** (s. 292—293)

Burmistrz: O to właśnie chodzi, Florian. **O robotę. O pracę.**

Florian: **Do bani** z wami! Każdy zarabia na życie, jak umie. A w ogóle to ty ratuj sobie swoją **zafajdaną babcię**, a nie mnie.

Burmistrz: To nie my chcemy cię ratować! Ty musisz nas!

Florian: Co?

Burmistrz: Los, Florciu, to taka dziwna rzecz: przez całe życie trzyma człowieka na dnie — i naraz wynosi go na wyżyny!

Florian: Co ty **bredzisz**, człowieku?

Burmistrz: Mówię o historii, Florianie. Co to jest właściwie bohater?

Człowiek, którego nieprawdopodobna igraszka losu postawi w miejscu, gdzie **krzyżują się drogi historii**.

Florian: Ty **masz** pewnie **króliki we łbie**, nie?

Burmistrz: **Historii — która z karła czyni olbrzymą, z... ehm... z człowieka marginesu społecznego — męża stanu i ofiarnego obrońcę społeczności.** (s. 54)

W cytowanych fragmentach podkreślone zostały również te wyrażenia, które w języku słowackim są znacznie bardziej ekspresywne niż w polskim przekładzie:

- Oryg. *chod'te do hajzla*¹⁴⁶ — dosł. *niech pan idzie/idźcie do sracza*, pol. *do bani*. Słowacki zwrot jest wulgarny, podczas gdy polski jest zwrotem potocznym (slangowym?), zatem lepszym tłumaczeniem byłoby: *spieprzaj!*.
- Oryg. *poondiatu starú mater*¹⁴⁷ — dosł. *zasraną babcię*, pol. *zafajdaną babcię*. Słowacki przymiotnik *poondiaty* ma szerokie spektrum znaczeniowe, pod względem stylistycznym jest ekspresywizmem, ekspresywizmem potocznym lub wulgaryzmem. W zależności od obranej strategii przekładu tłumacz mógłby zastosować kilka wariantów jego tłumaczenia, przy czym sytuacja kontekstowa ogranicza wybór pod względem semantycznym, natomiast pozostawia otwartą kwestię poziomu stylistycznego. W języku polskim *zasrany* to wulgaryzm, podczas gdy *zafajdany* należy do języka potocznego. Hierowski nie zdecydował się na wulgaryzm, pozostał przy tłumaczeniu ekspresywnym, potocznym.
- Oryg. *Čo to dristaš?*¹⁴⁸ — dosł. *co ty pieprzysz?*. Obecny w wyrażeniu czasownik *dristať* jest wulgaryzmem, synonimem niewulgarnego *tárat*¹⁴⁹, pol. *pleść bzdury*, *bredzić*, zatem polski przekład: *Co ty bredzisz?* nie zawiera wulgaryzmu, ekspresja wypowiedzi ulega osłabieniu.
- Oryg. *tebe šibe, nešibe?* — zwrot *šibe niekomu* jest ekspresywnym oznaczeniem człowieka, który traci rozum¹⁵⁰. Pod względem semantycznym polskie tłumaczenie: *Ty masz pewnie króliki we łbie*, można

¹⁴⁶ Por. <http://slovníky.korpus.sk/>, hasło: *hajzel*.

¹⁴⁷ Por. <http://slovníky.korpus.sk/>, hasło: *poondiaty*.

¹⁴⁸ <http://slovníky.korpus.sk/>, hasło: *dristať*.

¹⁴⁹ <http://slovníky.korpus.sk/>, hasło: *tárat*.

¹⁵⁰ <http://slovníky.korpus.sk/>, hasło: *šibať*.

uznać za adekwatne, jednakże pod względem stylistycznym takim nie jest, lepsze byłoby: *odbiło ci?*, także pod względem formalnym, jako wyrażenie czasownikowe nieosobowe.

Jak więc widać, o ile przykłady nowomowy w replikach Burmistrza zostały przetłumaczone w pełni adekwatnie, o tyle tłumaczenie replik kryminalisty Floriana cechuje się generalnie stylistycznym i ekspresywnym „ugrzecznieniem”. To sprawia, że kontrast między wypowiedziami obu postaci ulega zatarciu, a tym samym zanika groteskowy i satyryczny wydźwięk sceny, jednej z kluczowych dla całego utworu, w której autorowi najwyraźniej chodziło o kwestionowanie stereotypów. Analizowana scena jest zbudowana na kontraście stereotypów: z jednej strony Burmistrz, a zatem człowiek, który zgodnie ze społecznym stereotypem powinien być uosobieniem praworządności i uczciwości, mówiący językiem poprawnym, choć w rzeczywistości będącym nowomową, z drugiej zaś — przestępcą, złodziejem, czyli ktoś, w kogo zachowanie wedle stereotypu wpisane są kłamstwo i chamstwo, zachowanie przejawiające się niedbałym, pełnym wulgaryzmów językiem. Tymczasem w tej scenie, wbrew stereotypom, to Burmistrz okazuje się człowiekiem nieuczciwym, cynicznym, który dla utrzymania władzy gotów jest działać w myśl zasady: cel uświęca środki. I nie wzdraga się przed ujawnieniem wprost tego braku zasad moralnych, pozostającego w sprzeczności ze stereotypem przedstawiciela władzy w państwie demokracji ludowej, lansowanego w przesiąkniętych propagandą tekstach z tamtych lat w krajach leżących po wschodniej stronie żelaznej kurtyny. Natomiast złodziej Florian, choć z jego ust co rusz pada jakieś wulgarne słowo, okazuje się człowiekiem o wyższym poziomie etycznym, tym samym i jego postać stanowi zaprzeczenie społecznego stereotypu. Zarówno w przypadku Floriana, jak i Burmistrza chodzi o efekt niespodzianki, zaskoczenia: pozytywnego — jeśli chodzi o postać przestępcy, negatywnego — w odniesieniu do człowieka władzy, czyli Burmistrza. W ten sposób postać i postawa Burmistrza zostają skompromitowane, kompromitacji podlega także jego sposób wypowiadania się. W przekładzie, choć sytuacja ogólnie pozostaje niezmienną, kontrast między postaciami ulega osłabieniu, obecny w oryginale wymowny paralelizm języka postaci: nowomowa *versus* język chama, znika, nowomowa Burmistrza w polskiej wersji językowej nie ma przeciwwagi w wulgarnych replikach postaci Floriana, który tym samym upodabnia się do swojego adwersarza. Można nawet zaryzykować stwierdzenie, że w przekładzie kwestionowanie stereotypów następuje nie za pośrednictwem kontrastu postaci i ich języka, lecz wskutek upodobnienia obu. W „ugrzecznionym” pod względem języka przekładzie sztuki Karvaša mamy w tym zakresie do czynienia

ze zjawiskiem, którego klasycznym przykładem jest znaczenie zdania o szklance do połowy pełnej lub pustej, która w efekcie zawiera tę samą ilość napoju, choć emocje, jakie towarzyszą świadomości tego faktu, są dla obu sytuacji odmienne.

Unifikacja oficjalnego języka w całym bloku tak zwanych państw demokracji socjalistycznej oraz schematyzm utworów literackich ułatwiły tłumaczowi zadanie, jeśli chodzi o fragmenty nowomowy. Nie wiadomo, czy wybory, jakie obserwujemy w tekście tłumaczenia, a przynajmniej niektóre z nich, były efektem autocenzury tłumacza, czy interwencji cenzury, czego nie można wykluczyć. Jeśli jednak są to – świadome lub nie – decyzje tłumacza, to najwyraźniej rozstrzygnęła o nich uznawana przezeń estetyka języka literackiego, w której – jako że mówimy o osobie starszego pokolenia – przypuszczalnie nie było miejsca na taką liczbę wulgaryzmów, jaką zastosował w replikach Floriana Karvaš. Pozostaje jeszcze jeden aspekt takiego tłumaczenia: wulgaryzmy w replikach przestępcy Floriana nie tylko mogą być odczytane jako banalny chwyt językowej charakterystyki postaci, a przecież dramat absurdu i w ogóle dramat współczesny nie kreuje postaci-charakterów. Są też w oryginale nośnikami banalnej karnawalizacji. Rezygnując z wulgaryzmów w tłumaczeniu, Hierowski być może chciał niejako „uszlachetnić” utwór. Być może także tłumaczył dramat Karvaša z nastawieniem na recepcję czytelniczą, a nie teatralną, czyli według klasyfikacji Vilikovskiego przede wszystkim jako literaturę, a nie jako instrukcję teatralną. Trzeba też przyznać, że przekład czyta się dobrze. Dopiero porównanie z oryginałem pokazuje, że w zakresie poetyki doszło do przesunięć, które sprawiły, iż utwór w polskiej wersji językowej ma jeszcze mniej wspólnego z dramatem absurdu niż w wersji oryginalnej. Trudno byłoby jednak uznać to za efekt braku znajomości kultury wyjściowej oryginału przez tłumacza (jak już powiedziano, dramat Karvaša jest pod względem realiów akulturowy) albo za skutek niedostatku świadomości artystycznej, tak jak definiował ją sam Hierowski. Zapewne był on zorientowany w założeniach teatru epickiego Brechta, znał stworzoną przez Dürrenmatta formę tragikomedii oraz poetykę teatru i dramatu absurdu, w tamtym czasie zarówno modną wśród samych dramatopisarzy, jak i będącą przedmiotem dyskusji wśród krytyków i teatrologów¹⁵¹. Trudno powiedzieć, w jakim stopniu doceniał tę formę dramatu i teatru. Tłumaczenia

¹⁵¹ Najstarsza inscenizacja *Wizyty starszej pani* Dürrenmatta miała miejsce w 1958 roku w Teatrze Nowym w Łodzi (reż. K. Dejmek), w tym samym roku odbyły się też premiery w Warszawie, w Krakowie i Poznaniu. W 1965 roku dramat wystawiły Teatr Polski w Bielsku-Białej i Teatr im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach. <http://www.e-teatr.pl> [dostęp: 27.10.2012].

innych dramatów, które według Nawrockiego Hierowski pozostawił w rękopisie, świadczyłyby o tym, że przynajmniej starał się podążać za modą, nawet jeśli nie był jej bezkrytycznym wyznawcą. A może po prostu starał się propagować w Polsce to, co akurat było najbardziej aktualne w słowackim życiu kulturalnym? W każdym razie utwór w przygotowanej przez Hierowskiego polskiej wersji językowej został w Polsce zinscenizowany i opublikowany drukiem, a to dla polskich przekładów słowackiej twórczości dramatycznej zjawisko rzadkie. Nie wiadomo natomiast, jaki kształt miała inscenizacja przygotowana przez Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu, ale większego zainteresowania nie wzbudziła. Ograniczyło się ono praktycznie wyłącznie do poziomu lokalnego, do zaledwie dwóch wzmianek w miejscowej prasie. Jedyną pozalokalną wzmiankę zamieściło „Życie Literackie”:

Karvas w Kaliszu

Jakie są nasze marzenia? Jacy jesteśmy? Co zrobilibyśmy, mając w rękę nieograniczone możliwości? Na pytania te odpowiada Peter Karvas, wybitny słowacki pisarz średniego pokolenia, w sztuce „Eksperyment Damokles”, wystawionej w teatrze im. Bogusławskiego w Kaliszu — i odpowiada pesymistycznie. Otóż wedle Karvasa... nic byśmy nie zrobili. Pograżylibyśmy się natomiast w marazmie, w nieróbstwie, w ogólnym rozprężeniu — a to z braku konstruktywnych ideałów i potrzebnego zaangażowania. Nie my — bohaterowie sztuki. Mieszkańcy Miasta, w którym zjawia się tajemniczy Briks, by ofiarować wszystkim dziesięć lat beztroskiego życia w zamian za całkowite zrzeczenie się praw do swego losu. A gdy miasto wymiera, gdy zwycięża prywatna i zapatrzenie się w drobne, egoistyczne cele, tenże Briks pyta: „Czy to nasza wina, że oni mieli tylko takie marzenia?”.

Prapremierę przetłumaczonej przez Zdzisława Hierowskiego sztuki Karvasa dała w Kaliszu Alina Obidniak, w scenografii Zbigniewa Bednarowicza, muzyka Ryszard Gardo. Sukces¹⁵².

Choć w tej w gruncie rzeczy zdawkowej wypowiedzi recenzent uznał inscenizację za sukces, nie pozostała ona zbyt długo w repertuarze kaliskiego teatru: niebawem po prapremierze doszło do zmian personalnych w tym teatrze, odeszli niektórzy aktorzy występujący w obsadzie *Eksperymentu Damokles*, współpracę ze sceną zakończył autor scenografii Zbigniew Bednarowicz oraz reżyser Alina Obidniak, której miejsce w Kaliszu zajęła Izabela Cywińska, wprowadzając

¹⁵² L. ELEKTOROWICZ: *Karvas w Kaliszu*. „Życie Literackie” 1969, nr 15, s. 14. Nazwisko Karvasa pozostawiono w cytacie w takiej pisowni, w jakiej zostało opublikowane.

własne pomysły repertuarowe i własne inscenizacje. Zainteresowanie inscenizacją *Eksperymentu Damokles* pozostało więc nie tylko lokalne, ale i chwilowe. Publikacja przekładu utworu w „Dialogu” przeszła bez jakiegokolwiek echa.

Po tym dramacie powstała już tylko jedna inscenizacja utworu Petra Karvaša w teatrze żywego planu w Polsce: był to utwór *Dwudziesta noc* (*Dvadsať noc*) w tłumaczeniu Ireny Bołtuć, wystawiony przez Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi w 1971 roku. Dramat ten wpisuje się w linię utworów pisarza o tematyce wojennej, choć akcja toczy się po wojnie: bohater, lekarz położnik, ma romans z młodą dziewczyną, pielęgniarką, jak się okazuje — córką przyjaciela, którego bohater zastrzelił podczas wojny, opowiadając się wtedy po stronie faszystów. Dziewczyna nie wie o tym, powoli jednak prawda o przeszłości wychodzi na jaw. Bohater stara się odkupić swoją wojenną winę, biorąc na siebie odpowiedzialność za śmierć pacjentki, której faktycznie winna jest córka przyjaciela. Ta ostatecznie wybacza ukochanemu, a miłość zwycięża wszelkie przeszkody. Po tym utworze, którego recepcja również nie wyszła poza ramy lokalne, dramaty Karvaša w Polsce gościły jeszcze na antenie Polskiego Radia i Telewizji¹⁵³, po raz ostatni w 1972 roku. Odtąd twórczość słowackiego dramatopisarza przestała ukazywać się w jakiegokolwiek formie w naszym kraju. Było to skutkiem objęcia pisarza w Czechosłowacji całkowitym zakazem publikowania w związku z wydarzeniami Sierpnia '68, represjami po upadku praskiej wiosny i potępieniem na zjeździe czeskich i słowackich artystów teatralnych w 1972 roku absurdu jako zjawiska niepożądanego w ówczesnej sztuce czeskiej i słowackiej.

[...] Roku 1971 z repertoáru činohry SND stiahli Karvašov *Absolútny zákaz* a potom sa dve desaťročia jeho dramatické diela na slovenských javiskách nezjavili.

W 1971 roku z repertuaru sceny dramatycznej Słowackiego Teatru Narodowego wycofano *Absolútny zákaz* Karvaša i potem przez dwa dziesięciolecia jego utwory dramatyczne nie pojawiły się na słowackich scenach¹⁵⁴.

¹⁵³ Por. przypis 117.

¹⁵⁴ B. ČAHOJOVÁ: *Dráma bez životodarných síl*. V: *Otvorené divadlo v uzavretej spoločnosti*. Red. V. ŠTEFKO. 1996, s. 7. Tłum. — L.S. Dla ścisłości autorka dodaje, że w 1986 roku odbyła się „cicha premiera” dramatu Karvaša *Súkromná oslava* (*Uroczystość prywatna*), przygotowana przez kameralny Zespół Poetycki (Poetický súbor) bratysławskiego teatru Nová scena, ale nie wolno było wspominać o wydarzeniu w prasie, nie wolno było publikować jakichkolwiek recenzji. Ibidem.

Zakaz publikowania w kraju spowodował, że i w Polsce twórczość słowackiego dramaturga na blisko dwadzieścia lat zniknęła z wydawnictw i teatrów. Przekłady dotąd nieopublikowane i niewystawione pozostały w szufladach tłumaczy, to zaś, co już było wydane drukiem i wystawione, popadło w zapomnienie.

Wydawać by się mogło, że — ponieważ to skazanie Karvaša na niebyt w Polsce miało przyczyny polityczne — po roku 1989 jego twórczość w nowych warunkach będzie mogła powrócić w polski kontekst odbiorczy, tak jak wróciła na przykład twórczość Václava Havla. Tak się jednak nie stało, po 1989 roku tylko raz utwór Karvaša został przedstawiony w przekładzie polskiemu odbiorcy: słuchowisko *Nocna wizyta* (*Nočná návšteva*), w tłumaczeniu Marii Marjańskiej-Czernik, wyemitował Program 1. Polskiego Radia 8 grudnia 1991 roku. Przyczyna tej trwałej nieobecności utworów słowackiego pisarza w Polsce nie tkwi jednak wyłącznie w tym, iż przerwa, jaka nastąpiła w obecności twórczości słowackiego pisarza na polskim rynku czytelnictwa i teatralnym w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, okazała się zbyt długa, nawet dla twórcy wcześniej wcale często wydawanego i wystawianego. Mówiąc o dialogu pomiędzy dwiema kulturami, należy uwzględniać kontekst historyczny, w jakim kultury te, ich literatury i wzajemne przekłady funkcjonują. Przekład w kontekście odbioru sekundarnego wchodzi w związki nie tylko z kulturą i literaturą przyjmującą, ale też pośrednio z obecnymi w niej elementami kultury i literatury — także przekładami — obcej, na co zwracano już dawniej uwagę przede wszystkim w ramach badań nad przekładem w kontekście studiów porównawczych¹⁵⁵. W odniesieniu do komunikacji między kulturami polską i słowacką w okresie międzywojennym i powojennym nie sposób pominąć roli kultury czeskiej, która — jak już wspomniano — w polskiej świadomości odbiorczej dość szczerlnie przesłoniła kulturę słowacką. Twórca czeski, który dzięki temu, iż znajomość literatury i kultury czeskiej była i jest w Polsce spora, ma już kontekst, w który może się wpisać i na którym może się oprzeć. Tymczasem literatura i kultura słowacka w Polsce nie mają osadzenia w pewnej tradycji odbioru, innymi słowy — nie są znane i rozpoznawane, dlatego każdy twórca słowacki, jeśli nie chce zostać uznany za reprezentanta kultury czeskiej, skazany jest na samodzielne torowanie sobie drogi do polskiego odbiorcy. Jeśli odbiorcy sekundarnego kręgu mają już jakąś wiedzę na temat kręgu prymarnego dla danego twórcy i jego utworu, jeśli kultura i literatura wyjściowa są postrzegane jako

¹⁵⁵ E. MOŻEJKO: *Przekład w kontekście studiów porównawczych*. W: *Komparatystyka literacka a przekład*. Red. P. FAST i K. ŽEMĽA. Katowice 2000, s. 37–48.

wartościowe i interesujące (inspirujące) dla obszaru przyjmującego, to tym chętniej sięgają po kolejne utwory tegoż twórcy, ale i po utwory innych twórców reprezentujących tę samą literaturę wyjściową. Zatem udział jednego przekładu w kontekście sekundarnym może mieć wpływ na pozycję innego przekładu. Generalnie twórczość Petra Karvaša była w swoim czasie w Polsce dość znana, na tle całości dorobku polskich tłumaczy z literatury słowackiej był to twórca aż do 1972 roku wyjątkowo często prezentowany polskiej publiczności, zarówno czytelnikom, jak i w zakresie dramatu również widzom teatralnym (a także słuchaczom radiowym i widzom kinowym). Inscenizacje jego sztuk oraz wydania jego książek były też stosunkowo często recenzowane, i to — jeśli chodzi o inscenizacje — zarówno na łamach prasy codziennej, jak i czasopism kulturalnych i specjalistycznych („Trybuna Ludu”, „Życie Warszawy”, „Sztandar Młodych” oraz „Teatr”, „Przegląd Kulturalny”, „Twórczość”, filmy omówiono w „Ekranie”). Hierowski pisał nawet, że twórczość Karvaša zapełniła w Polsce lukę wynikającą z braku rodzimego repertuaru utworów tego typu¹⁵⁶. Funkcję uzupełniającą krytyka przypisywała jednak jedynie *Ludziom z naszej ulicy* (*Ludia z našej ulice*). Polska inscenizacja tego utworu była najczęściej recenzowana spośród wszystkich inscenizacji dramatów Karvaša, częściej też niż publikacje książkowe tłumaczeń jego prozy. Recenzenci wysoko oceniali wartość tej komedii, ale pamiętajmy, że chodzi o przekład inscenizowany w 1953 roku, kiedy to zarówno literatura polska, jak i słowacka podporządkowane były standardom wyznaczanym przez kulturę trzecią — sowiecką. Tej roli kultury ówczesnego wschodniego sąsiada Polski nie można określić inaczej niż jako kolonizacyjną. Ów kolonizator wywierał istotny wpływ na kontakty kultury polskiej z innymi kulturami, w tym także z kulturą słowacką. Jeśliby zatem przypisywać *Ludziom z naszej ulicy* jakąś dodatkową funkcję — poza estetyczną i informacyjną — to wskazana funkcja uzupełniająca byłaby chyba jednak bardziej funkcją kolonizatorską, choć nie w imieniu własnej literatury wyjściowej. Zresztą, nawet jeśli Karvaš był w jakimś sensie w polskim kontekście beneficjentem ówczesnej sytuacji kulturalnej¹⁵⁷, to ostatecznie stał się tej sytuacji ofiarą. Jego utwory zbliżające się do dramatu absurdu *de facto* pozostały w Polsce nieznane. Karvaš pozostał w Polsce pisarzem,

¹⁵⁶ Zob. Z. HIEROWSKI: *Literatura czeska i słowacka w Polsce Ludowej (1945–1964)*...; IDEM: *Polskie przekłady literatury słowackiej po roku 1945 w świetle analizy artystycznej*. W: IDEM: *Szkice krytyczne*. Katowice 1972, s. 375–398.

¹⁵⁷ Por. charakterystykę miejsca twórczości Karvaša w kontekście rodzimym w okresie 1944–1968, jaką przedstawia M. MISTRÍK: *Slovenská absurdná dráma*..., s. 83.

którego twórczość dramatopisarska kojarzyć się może przede wszystkim z dramatem o tematyce wojennej i z dramatem społecznym okresu schematyzmu. I to może być jednym z najważniejszych powodów, dla których po roku 1989 pisarz stał się w Polsce nieobecny, zapomniany, a jego utwory nie są aktywne ani w obiegu czytelnictwa (poza wąskim gronem słowacystów), ani w obiegu teatralnym.

W realiach normalizacji:

Królowa nocy na kamiennej pustyni Jána Soloviča

Experiment Damokles Karvaša był pierwszym słowackim dramatem, którego przekład polski został w całości zarówno opublikowany, jak i zinscenizowany. Nie był to pierwszy dramat słowacki wystawiony w polskim teatrze. Oprócz popularnej twórczości Karvaša inscenizowano w Polsce również utwory innych słowackich twórców. Generalnie jednak, jak napisała badająca recepcję czeskiej i słowackiej twórczości dramatycznej w Polsce Maria Bobrownicka, sztuki słowackie wkroczyły na polskie sceny w niekorzystnym okresie schematyzmu. „Okres ten nie sprzyjał doborowi repertuaru, zatem i początkowe nasze zetknięcia z dramatem słowackim nie wypadły szczęśliwie”¹⁵⁸. Jako pierwszy zinscenizowano w 1950 roku dramat *Ticho* (Cisza) Juraja Váha w przekładzie Zdzisława Hierowskiego, wystawiony na scenie kameralnej Teatru Wybrzeże w Sopocie. Utwór porusza tematykę holocaustu i zderzenia człowieka z okrucieństwem wojny. Zdaniem Bobrownickiej, dramat ten nie wzbudził zainteresowania. Krytycy doceniali wyczucie sceny, dramatyczność dialogów i dynamizm akcji, natomiast nie podobała się schematyczność postaci i niedostateczna motywacja psychologiczna¹⁵⁹.

Podobnie negatywnie oceniony został dramat Štefana Králika *Buky podpolianske* (*Buki podpolańskie*), który — również w tłumaczeniu Hierowskiego — wystawił w 1950 roku na swojej scenie Teatr Ziemi Opolskiej. Tematem tego napisanego w 1949 roku utworu są przemiany zachodzące wówczas na słowackiej wsi. Jak podaje Bobrownicka,

Sztuka Králika grana była 64 razy, przeważnie w czasie objazdów po prowincji. Schematyzm postaci i konfliktów oraz zbyt natrętna

¹⁵⁸ M. BOBROWNICKA: *Dramat czeski i słowacki na scenach polskich...*, s. 168.

¹⁵⁹ Zob. *ibidem*.

tendencyjność zniechęciły jednak inne teatry do pójścia w ślady Opola¹⁶⁰.

Lepsze opinie w prasie zebrała komedia Petra Karvaša *Ludia z našej ulice* (*Ludzie z naszej ulicy*) w tłumaczeniu Wandy Karczewskiej. Polska prapremiera utworu odbyła się w Teatrze Powszechnym w Łodzi w marcu 1953 roku. W trzy miesiące później pokazano inscenizację sztuki w warszawskim Teatrze Ludowym. Recenzenci co prawda dostrzegali różne wady dramatu: uproszczenia, naiwności, łatwy optymizm, rozmijanie się z prawdą psychologiczną, jednak zgodnie podkreślali, że komizm postaci i sytuacji znakomicie rekompensuje niedostatki kompozycyjne¹⁶¹.

Do 1970 roku w Polsce wystawiono jeszcze dramaty Igora Ruśnaka *Líšky dobrú noc* (Joanna. Tłum. Zdzisław Hierowski. Zabrze 1965), Juliúsa Barča-Ivana *Dvaja* (*Dwaj*. Tłum. Jerzy Pleśniarowicz. Wałbrzych 1968 i Rzeszów 1968) oraz Petra Zvona *Tanec nad plačom* (*Bal pożegnanych*. Tłum. Jerzy Zagórski. Teatr Polski w Bielsku-Białej, Teatr im. Juliana Słowackiego w Krakowie — obie 1958 — oraz Teatr im. Wandy Siemaszkowej w Rzeszowie 1966). Ostatni z wymienionych utworów — obraz współczesnej rzeczywistości skonfrontowany ze światem sprzed trzystu lat — jest jedynym poza komedią Karvaša, który w tamtym okresie był wystawiony więcej niż dwukrotnie w różnych polskich teatrach. Wzbudził też spore zainteresowanie, recenzowało go wielu recenzentów, nie tylko lokalnych, podobnie jak kolejny utwór Juraja Váha, dramat historyczny z czasów napoleońskich *Nočná eskorta* (*Nocna eskorta*) w tłumaczeniu Stefana Maciejewskiego, wystawiony w 1970 roku przez Teatr Polski w Warszawie¹⁶².

Jak powiedzieliśmy, rok 1968 wyznaczył pewną cezurę w rozwoju kultury słowackiej. Sami Słowacy tak charakteryzują ten okres:

Osudy niektorých divadiel a divadelníkov však boli omnoho komplikovanejšie, nemilosrdnejšie. Do platnosti vstúpil zákaz ich ďalšej činnosti a akéhokoľvek vstupu do tvorivých procesov. Slobođu tvorby, ktorou sme sa krátko opájali na sklonku šesťdesiatych

¹⁶⁰ Ibidem.

¹⁶¹ Zob. ibidem, s. 169.

¹⁶² Na stronie *Dramat w Polsce 1765–1965*. http://www.dramaty.com.pl/php/do_form.php?ID2=2&s=178&sort=AUT,TYT [dostęp: 15.09.2010], podano, iż kilka teatrów w Polsce (Wrocław, Toruń, Kraków, Warszawa, Kielce) w latach sześćdziesiątych XX wieku wystawiło sztukę Juraja Váha *Heloiza i Abelard* w tłumaczeniu Jana Kotta i że przekład ten został opublikowany w „Zeszytach Wrocławskich” 1950, nr 1/2 i 3/4. Jest to wszakże informacja błędna, ponieważ autorem dramatu przypisanego tu słowackiemu twórcy jest francuski reżyser i pisarz Roger Vailland.

rokov, vystriedala obmedzená a obmedzujúca garnitúra politikov a ideológov umenia s príkazmi, nariadeniami, vulgarizáciou poslania i podob umenia. Umŕtvili sa pohyby v našej dráme a divadle, vyvolané vlnou absurdného divadla a existencializmu. Bolo nežiadúce, aby si človek v súzvuku s nimi uvedomoval zmysel svojho bytia, plnšie pociťoval svoju človečenskú podstatu, pochopil nebezpečenstvo mechanizmov ovládajúcich a zneužívajúcich jeho myslenie a cítenie. Nie náhodou boli tieto typy drámy na počiatku normalizácie vyhostene z divadiel ako prvé. Sartre, Camus, Ionesco, Beckett, Mrožek a ďalší sa vytratili z divadelných plagátov. Zo slovenských dramatikov stihol takýto osud tých, ktorých poetiku ovplyvnili, ba priam vyrastala z týchto prúdení.

Losy niektorých teatrów i artystów teatralnych były jednak o wiele bardziej skomplikowane i nielitościwe. Obowiązywać zaczął zakaz ich działalności i jakiegokolwiek włączania się w procesy twórcze. Wolność twórczą, którą krótko delectowaliśmy się u schyłku lat sześćdziesiątych, zastąpił ograniczony i ograniczający garnitur polityków i ideologów sztuki z nakazami, zarządzeniami, wulgaryzacją misji i form sztuki. W naszym teatrze i dramacie zamarł ruch, wywołany falą dramatu absurdu i egzystencjalizmu. Niepożądane było, by człowiek zgodnie z nimi uświadamiał sobie sens swojego istnienia, pełniej odczuwał istotę swojego człowieczeństwa, rozumiał niebezpieczeństwo mechanizmów służących przejmowaniu kontroli nad jego myślami i uczuciami oraz ich niegodziwemu wykorzystywaniu. Nie przypadkiem na początku normalizacji dramaty tego typu zostały usunięte z teatrów jako pierwsze. Sartre, Camus, Ionesco, Beckett, Mrožek i inni zniknęli z teatralnego afisza. Spośród dramatopisarzy słowackich taki los spotkał tych, na których poetykę wpłynęli, która bezpośrednio wyrastała z tych nurtów¹⁶³.

Spowodowane wydarzeniami Sierpnia '68 zmiany w funkcjonowaniu życia kulturalnego w Czechosłowacji rykoszetem odbiły się na obecności kultury słowackiej w Polsce, choć odczuwalność skutków tej nowej sytuacji przesunęła się w czasie o kilka lat. Z tego właśnie powodu jeszcze na początku lat siedemdziesiątych — mimo politycznie motywowanego zakazu — możliwe były wystawienia sztuk Karvaša, choć miejsce jego utworów już zajmowały sztuki innych, akceptowalnych politycznie autorów. W 1971 roku polskim odbiorcom przedstawił się Ivan Bukovčan utworem pełnym krytycznego nastawienia do obowiązującego systemu, mianowicie egzystencjalistyczną tragicomedią z lat II wojny światowej *Kým kohút nezaspieva* (*Nim zapieje*

¹⁶³ B. ČAHOJOVÁ: *Dráma bez životodárných síl...*, s. 7. Tłum. — L.S.

kur. Tłum. Stanisław Majewski). Przekład tego utworu, choć w tym samym roku inscenizowany był wielokrotnie (Teatr Polski w Warszawie, Teatr im. Wandy Siemaszkowej w Rzeszowie, Bałtycki Teatr Dramatyczny w Koszalinie oraz pod zmienionym tytułem *Zakładnicy* Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie i Państwowy Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu), nie został opublikowany drukiem.

Kiedy jednak w Czechosłowacji w pełni zaczął obowiązywać system „normalizacji”, dla wszelkiej twórczości artystycznej oznaczający powrót do warunków zbliżonych do okresu socrealizmu i schematyzmu, swoje reperkusje miało to i w Polsce, gdzie możliwe było upowszechnianie tych utworów, które zostały dopuszczone decyzją władz naszego południowego sąsiada. Ówczesną oficjalną linię słowackiej twórczości dramatycznej reprezentowali: Ján Solovič, Ernest Štric, Osvald Zahradník i Štefan Sokol¹⁶⁴. Ich sztuki były dostępne w przekładach, ale polskie teatry broniły się przed takim repertuarem. Z wymienionych autorów zaistnieli u nas jedynie Zahradník i Solovič, przy czym Zahradník zaprezentował się tylko jednym utworem *Sólo pre bicie hodiny* — *Solo na zegar z kurantem* w przekładzie Jerzego Pleśniarowicza. Nie był to utwór typowy dla autora, Zahradník debiutował tą sztuką, która

na úsvite normalizačného obdobia čerpajúc ešte z nádeji šesťdesiatych rokov, vytiahla do boja za zachovanie najelementárnejších ľudských hodnôt slušnosti, korektnosti, práva na sen, pravdovravnosti a úcty k človeku, hoci aj nie vynikajúceho formátu

na progu okresu normalizacji, czerpiąc nadzieję jeszcze z lat sześćdziesiątych, wyruszyła do walki o zachowanie najbardziej podstawowych ludzkich wartości: uczciwości, przyzwoitości, prawa do marzeń, prawdomówności i szacunku wobec człowieka, nawet gdyby nie był wielkiego formatu

— jak pisze Božena Čahojová¹⁶⁵.

W dramatach napisanych w kolejnych latach Zahradník w pełni realizował wymogi „normalizacji”.

Sólo pre bicie hodiny ukazuje grupę zdziwaczałych osób w podszłym wieku, które żyją wspomnieniami wspaniałej przeszłości oraz chimerami dnia dzisiejszego, okłamując siebie i swoich bliskich. Sztukę tę w latach 1973–1980 wystawiły aż cztery sceny: w 1973 roku Teatr Państwowy im. Aleksandra Fredry w Gnieźnie, w 1975 roku Teatr

¹⁶⁴ Te nazwiska wymienia M. MISTRÍK: *Slovenská absurdná dráma...*, s. 137.

¹⁶⁵ B. ČAHOJOVÁ: *Dráma bez životodarných síl...*, s. 10–11. Tłum. — L.S.

im. Wandy Siemaszkowej w Rzeszowie oraz Bałtycki Teatr Dramatyczny w Koszalinie, w 1980 roku Teatr im. Leona Kruczkowskiego w Zielonej Górze. Przekład utworu był więc w swoim czasie aktywny w polsko-słowackim dialogu kultur. Nie został jednak opublikowany i po 1980 roku popadł w zapomnienie.

Spośród grupy twórców reprezentujących oficjalnie akceptowaną linię dramaturgiczną większy dorobek artystyczny polskiej publiczności przedstawił Ján Solovič. Čachojová charakteryzuje jego twórczość następująco:

Doba si však odchovala aj dramatika, ktorý sa jej nepriecil, neprotirečil — Jána Soloviča. Jeho dramatické texty predstavovali to, čo si vyžadovala. Bol síce kritický, ale jeho kritika nesmerovala k tomu podstatnému ani rozhodujúcemu v živote človeka a spoločnosti. Čitateľná bola ich jednoznačnosť, prvoplánovosť a povrchnosť, úsilie posilňovať socialistickú morálku. Tieto „kvality“ tvorby ho vyniesli na miesto prvého dramatika tohto obdobia.

Ambíciou Jána Soloviča bolo zmocnenie sa veľkej témy. [...] Solovičova osobitá hierarchia hodnôt, zjednodušovanie, falošný optimizmus povýšila časť kritiky na ideál tvorby. Ideál, ktorý neprežil dobu, čo ho stvorila i tvorila.

Czasy wychowały sobie również dramaturgów, którzy im się nie sprzeciwiali, nie przeciwstawiali — Jána Soloviča. Jego teksty dramatyczne przedstawiały to, czego one się domagały. Był co prawda krytyczny, ale jego krytyka nie dotyczyła tego, co podstawowe czy decydujące w życiu człowieka i społeczeństwa. Czytelna była jej jednoznaczność, płytkość i powierzchowność, dążenie do wzmacniania moralności socjalistycznej. Te „zalety” twórczości wyniosły go na miejsce pierwszego dramaturga tego okresu.

Ambicją Jána Soloviča było podjęcie wielkiego tematu. [...] Soloviča szczególną hierarchię wartości, upraszczanie, fałszywy optymizm część krytyki uznała za ideał twórczości. Ideał, który nie przetrwał czasów, które go stworzyły¹⁶⁶.

Urodzony w 1934 roku, Ján Solovič jest dramaturgiem z zawodu. W roku 1958 ukończył studia na kierunku dramaturgia teatralna w Wyższej Szkole Artystycznej w Bratysławie. W latach 1957–1963 pracował jako dramaturg, a w latach 1963–1971 jako kierownik artystyczny w Czechosłowackim Radio w Bratysławie. W latach 1971–1983 pełnił funkcję sekretarza, a w latach 1984–1989 przewodniczącego Związku Pisarzy Słowackich. Był też aktywny politycznie: był posłem

¹⁶⁶ Ibidem, s. 9–10. Tłum. — L.S.

Słowackiej Rady Narodowej, członkiem jej prezydium, przewodniczącym Komisji do spraw Szkolnictwa i Kultury. W 1978 roku uzyskał docenturę bratysławskiej Wyższej Szkoły Artystycznej w zakresie dramaturgii filmowej i telewizyjnej. Doceniany przez władze, w 1975 roku otrzymał tytuł Zasłużonego Artysty.

Twórczość literacką zaczynał od poezji, ale debiutował w 1953 roku jako dramaturg w radio słuchowiskiem *Torunský génius* (*Toruński geniusz*) o Mikołaju Koperniku. W dwa lata później zadebiutował również w teatrze jako autor dramatów, sztuką *Posledná hrmavica* (*Ostatnia burza*). Od roku 1962 zaczął też pisać scenariusze telewizyjne. W literaturze słowackiej jest uważany za reprezentatywny przykład autora okresu posierpniowej normalizacji. W swoich utworach zajmował się tematami typowymi dla literatury tego okresu, które ogólnie można określić mianem aktualnej problematyki społecznej, ale kwestie te przedstawiał z perspektywy zindywidualizowanych postaci, które potrafił nakreślić z wykorzystaniem motywacji psychologicznej jako ludzi przeżywających konflikty z otoczeniem i konflikty wewnętrzne. Trudno byłoby jednak uznać go za autora dramatu psychologicznego, jego utwory prezentują tradycyjną poetykę realistyczną w powiązaniu z krytycyzmem typowym dla słowackiej drugiej fali realizmu, w odróżnieniu od pierwszej, jeszcze XIX-wiecznej, określanej jako realizm idealistyczny.

Polski odbiorca mógł zetknąć się z twórczością Soloviča już w roku 1964, kiedy to Polskie Radio zaprezentowało jego słuchowisko o złożonych przyczynach katastrofy kolejowej i wynikłej z tego osobistej tragedii dróżnika kolejowego pt. *Polnoc bude o 5 minút* (1958) — *Za pięć minut północ* w przekładzie Cecylii Dmochowskiej¹⁶⁷. Tę samą sztukę w tym samym przekładzie w 1965 roku przedstawiła Telewizja Polska¹⁶⁸. W 1972 roku Solovič znów zaznaczył swoją obecność w polskiej telewizji utworem *Strašné ošemetná situácia* (1968) — *Okropnie nieprzyjemna sytuacja* (nazwisko tłumacza nieustalone), ukazującym swoistą dulszczyznę wśród członków pewnej słowackiej rodziny, chcącej uchodzić za wzór wszystkich cnót, a będącej źródłem konfliktów, nieuczciwości i agresji fizycznej, rodziny, w której dzieci okazują się gorzej wychowane niż podopieczni pobliskiego ośrodka dla młodocianych przestępców. Ten sam utwór polscy widzowie mogli oglądać jeszcze

¹⁶⁷ Zob. W. NAWROCKI, T. SIERNY: *Czeska i słowacka literatura piękna w Polsce w latach 1945–1980...*, s. 260. Data prapremiery: 13.05.1964, Polskie Radio Program 2., godz. 19.30, reż. W. MACIEJEWSKI.

¹⁶⁸ Zob. ibidem, s. 279. Data premiery: 13.12.1965, godz. 20.20, reż. E. STREDEŇANSKÝ. Por. również: <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/7117,sztuka.html>.

dwukrotnie: w 1977 roku (pod tytułem *Zagmatwana sytuacja*. Tłum. Jerzy Pleśniarowicz) i w 1978 roku (powtórna emisja z roku 1977)¹⁶⁹.

Inscenizacji nie doczekały się dwie sztuki autora: *Žobrácke dobrodružstvo* (1970), tragicomedia przetłumaczona przez Jerzego Pleśniarowicza pod tytułem *Akcja „Żebrak”* oraz *Meridián* (1973), którą przełożyła Cecylia Dmochowska, nadając jej tytuł *Ekspres Meridian*¹⁷⁰. Ten drugi utwór był co prawda prezentowany na scenie teatru, ale w wersji oryginalnej — słowackiej gościnnie przez Teatr Andreja Bagara z Nitry, uczestniczący w Dniach Kultury Czechosłowackiej w Polsce w roku 1985. Polski przekład *Meridiánu* ukazał się natomiast drukiem w książce *Najazd. Antologia dramatu*, zawierającej utwory o tematyce wojennej reżimowych pisarzy krajów socjalistycznych¹⁷¹.

Meridián opowiada historię kolejarza Benedíka, powstańca — uczestnika słowackiego powstania narodowego, potem aktywnego komunisty, który zgodnie ze swoimi przekonaniem mimo zmęczenia i kłopotów ze zdrowiem z wielką energią bierze udział w „budowaniu lepszej przyszłości”. Ale w życiu rodzinnym nie wie mu się dobrze: dorośli synowie, borykający się z różnymi problemami życiowymi, domagają się od ojca, by ten zrobił użytek ze swojego znakomitego życiorysu, skorzystał w ich interesie z protekcji i poświadczył nieprawdę, bo tylko to pomoże im zrealizować ich plany. Ojciec jako człowiek ideowy nie zgadza się na to, chce pozostać uczciwym i tego samego wymaga od swoich bliskich, uważając, że synów stać na osiągnięcie sukcesu w życiu dzięki ich własnej pracy. Nie daje się przekonać argumentem, że „przecież wszyscy tak robią”, nie przyjmuje do wiadomości, że rozwiązania, które podsuwają mu synowie i popierająca ich matka, są powszechnie przyjęte. Zmęczony kolejnym nocnym dyżurem i udręczony sytuacją w domu, umiera na atak serca, synowie zostają ze swymi problemami sami. Dramat jest oceniany jako duże osiągnięcie w dorobku autora¹⁷², choć wytyka mu się charakter publicystyczny i dużą dozę naiwnego schematyzmu w konfrontowaniu ideałów komunizmu z rzeczywistością dnia codziennego, w której

¹⁶⁹ Zob. ibidem, s. 280. Prapremiera 15.09.1972, TVP 1., godz. 21.10, reż. M. PIETER, brak nazwiska tłumacza. Powtórzenia: 20.02.1977, TVP 1., godz. 18.00, reż. J. ENGLERT; 3.09.1978, TVP 1., godz. 17.00. Por. również: <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/2357,sztuka.html>.

¹⁷⁰ Ibidem, s. 285.

¹⁷¹ Zob. *Najazd. Antologia dramatu*. Tłum. D. BUKOWSKA i in. Warszawa 1981.

¹⁷² Zob. B.T. JANKOWSKA: *Ján Solovič*. W: *Literatury słowiańskie czasu przełomów 1890–1990*. T. 1..., s. 452.

górze biorą protekcyjizm, korupcja i troska o partykularne interesy¹⁷³. Utwór stanowi część *Trylogii obywatelskiej* (*Občianska trilógia*), wraz z dramatami *Strieborný jaguár* (wyd. 1974, wyst. 1975, *Srebrny jaguar*) i *Zlatý dážď* (wyd. i wyst. 1976, *Złoty deszcz*) opublikowanej we wspólnym tomie pod tym właśnie tytułem w 1978 roku. Jak pisze autorka hasła w przewodniku encyklopedycznym *Literatury słowiańskie czasu przełomów*:

Bezpośrednim impulsem do jej napisania stała się 30. rocznica słowackiego powstania narodowego. Trylogia, prezentująca losy rodziny Benedików na przestrzeni kilkunastu lat, stanowi konfrontację poglądów i postaw życiowych pokolenia uczestników powstania słowackiego i pokolenia dzieci. Sztuka [*Meridián* — L.S.], przez krytyków słowackich określona jako publicystyczna, porusza w sposób sugestywny istotne sprawy życia społecznego i problem postawy obywatelskiej. Trylogię cechuje klarowny rozwój linii fabularnej, umiejętna gradacja napięcia dramatycznego, dobry rysunek psychologiczny postaci i świetne dialogi. Pierwsza część trylogii *Meridián* odniosła sukces nie tylko na scenach rodzimych, ale i zagranicznych (m.in. w Polsce, Bułgarii, na Węgrzech, w ZSRR i na Kubie)¹⁷⁴.

Określenie użyte dla nazwania osi konfliktu w dramacie: „walka z przeżytkami małomieszczaństwa w społeczeństwie socjalistycznym”, było w tamtym czasie dozwolonym sloganem krytyki w odniesieniu do utworów, które oceniano jako pozytywne przykłady dzieł o tematyce współczesnej¹⁷⁵. Jednakże oczywiste moralizatorstwo w duchu komunistycznym sprawiło, że utwór nie zainteresował polskich odbiorców.

Choć polski przekład *Ekspress Meridian* ukazał się drukiem, a w niniejszej pracy przyjęto zasadę bliższego oglądu właśnie przekładów opublikowanych, tekst ten nie będzie omawiany bardziej szczegółowo. Spośród utworów Soloviča bowiem w Polsce większą karierę zrobił dramat *Kráľovná noci v kamennom mori* (1983)¹⁷⁶, którego przekład *Królowa nocy na kamiennej pustyni* był nie tylko opublikowany drukiem, ale też wystawiony w teatrze: w 1985 roku przez krakowski Teatr Satyry „Maszkaron” (prapremiera miała miejsce 20 grudnia, reż. Tadeusz Junak, muzyka Antoni Mleczko). Przekład, którego dokonał Zygmunt

¹⁷³ Zob. B. ČAHOJOVÁ: *Dráma bez životodarných síl...*, s. 9—10. Por. M. TIMKO: *Ján Solovič. V: Dejiny slovenskej drámy...*, s. 522.

¹⁷⁴ B.T. JANKOWSKA: *Ján Solovič...*, s. 452—453.

¹⁷⁵ Zob. M. MISTRÍK: *Slovenská absurdná dráma...*, s. 138.

¹⁷⁶ J. SOLOVIČ: *Kráľovná noci v kamennom mori*. Bratislava 1984. Numery stron podano w nawiasie po cytatach.

Wójcik, został opublikowany w tym samym roku pod auspicjami Zarządu Głównego Związku Socjalistycznej Młodzieży Polskiej w prowadzonej przez Zespół Kultury i Oświaty Zarządu Głównego Robotniczej Spółdzielni Wydawniczej „Prasa—Książka—Ruch” serii Biblioteczka Repertuarowa „Inspiracje” jako pozycja nr 36 (8 w 1985 roku)¹⁷⁷.

Kráľovná noci v kamennom mori w kręgu rodzimych odbiorców twórczości Soloviča jest dramatem mało znanym. Teatry słowackie wystawiły utwór ledwie trzy razy: w 1983 roku inscenizację przygotował zespół dramatyczny teatru Nová scéna (Štúdio Novej scény) w Bratysławie oraz teatr Štátne divadlo w Koszycach, w 1984 roku sztukę wystawili na swojej szkolnej scenie studenci bratysławskiej Wyższej Szkoły Artystycznej. Krytyka słowacka nie poświęciła utworowi szczególnej uwagi, również różne kompendia wiedzy omawiające twórczość Soloviča o tym akurat tytule w ogóle nie wspominają albo wspominają marginalnie. Nie jest to zatem dramat, który można uznać za istotny w dorobku pisarza. Do polskiego odbiorcy trafił jednak stosunkowo szybko po słowackiej prapremierze, bo już w 1985 roku (polska prapremiera — 20 grudnia). Przeniesienie utworu Soloviča do kultury polskiej nie nastroczało, jak się wydaje, większych trudności, nie tylko dlatego, że autor cieszył się poparciem decydentów, ale też z powodu cech samego tekstu. Styl języka oryginału można określić jako styl literacki z elementami publicystyki i języka potocznego, a jako taki nie zawiera elementów, które stanowiłyby szczególną trudność w tłumaczeniu. Realia przedstawione w słowackim dramacie nie odbiegają od ówczesnych realiów polskich. W tamtym czasie stopień unifikacji ogólnego modelu życia społecznego w obu krajach, mających przecież ten sam totalitarny ustrój polityczny, był stosunkowo wysoki, przynajmniej w powierzchownych przejawach. Podejmując aktualną problematykę społeczną, Solovič nie wnikał w nią głęboko, lecz poprzestawał właśnie na pokazywaniu tych spraw w sposób powierzchowny. *Kráľovná noci...* poświęcona jest problematyce ochrony przyrody i obojętności wobec niej. Przedstawia grupę mieszkańców jednego z bloków, wśród których są: Rafael Haluza — dozorca, centralna postać utworu, małżeństwo naukowców dr. Ján Kôrka, CSc. i dr. Agáta Kôrková, CSc., JUDr Viola Švárna — prawniczka, pracująca jako radca prawny w jakimś zakładzie pracy, Alžbeta Pirátová — kierowniczką stołówki zakładowej, Štefan Paček — jej zięć, małżeństwo Maximilián Kocher — inżynier, zastępca dyrektora, i jego dużo młodsza żona Veronika Kocherová, oraz Marcel Momko, *závozník*, czyli

¹⁷⁷ Zob. J. SOLOVIČ: *Królowa nocy na kamiennej pustyni: komedia w trzech aktach*. Tłum. Z. WÓJCIK. Warszawa 1985. Numery stron podano w nawiasie po cytatach.

ładowacz — pomocnik kierowcy ciężarówki. W dramacie występuje jeszcze Svetozár Koreň — poeta, który nie jest lokatorem domu, ale jako przyjaciel dozorca dość dobrze orientuje się w tym, czym żyją mieszkańcy bloku. Wszystkie te osoby spotykają się na dachu budynku, gdzie przychodzą w różnych sprawach, szukając Haluzy, który tu hoduje swoje ukochane kaktusy. Jedna z roślin prawdopodobnie za chwilę zakwitnie. Dozorca — były pilot samolotów pasażerskich, który wskutek ataku serca, jakiego doznał po przymusowym lądowaniu spowodowanym awarią maszyny, musiał odejść z zawodu — troszczy się także o skrawek terenu zieleni przy budynku. Administracja osiedla chce w tym miejscu wybudować garaże, co popiera grupa lokatorów bloku, nie bacząc na fakt, że z chwilą likwidacji skweru osiedle stanie się prawdziwą kamienną pustynią. (Swoją drogą to ciekawa różnica językowo-kulturowa: podczas gdy Słowacy mówią o *kamiennym morzu* — *kamenné more*, Polacy używają na to samo zjawisko określenia *kamienna pustynia* lub raczej: *betonowa pustynia*. Być może owa odmienność ma związek z różnymi realiami geograficznymi: Polska to kraj morski, a Słowacja nie ma dostępu do morza). Dochodzi do konfliktu między dozorcą a lokatorami popierającymi plan budowy garaży. W sporze ujawniają się postawy mieszkańców bloku: mimo deklarowanych wcześniej postaw prospołecznych wszyscy okazują się egoistami, nawet ci, którzy pomysłu budowy garaży nie popierają. Przyroda jako dobro wspólne i jej ochrona nikogo w gruncie rzeczy nie interesują — poza dozorcą, który jako jedyny docenia wartość osiedlowego zielenca. Niestety, przegrywa z kolektywem mieszkańców w sprawie budowy garaży, ponieważ dla każdego z nich liczy się tylko własny interes.

Utwór ma charakter publicystyczny, nie należy z pewnością do dzieł wybitnych. Jego walorem jest sprawny rysunek postaci: mieszkańcy bloku na kamiennej pustyni przypominają mieszkańców Kavrašovych „ludzi z naszej ulicy”. Skarykaturowane portrety lokatorów w utworze Soloviča stanowią element atrakcyjny z perspektywy inscenizacji utworu: wyraziste typy pozwalają na łatwą interpretację sceniczną. Zawierają też duży ładunek komizmu. Nic więc dziwnego, że w Polsce utwór zinscenizował krakowski Teatr Satyry „Maszkaron”, który w tego typu repertuarze się specjalizował¹⁷⁸.

Autorem przekładu jest Zygmunt Wójcik (1935–1995), prozaik i poeta, związany z czasopismami społeczno-kulturalnymi „Zarzewie”,

¹⁷⁸ Istniejący w latach 1983–1995 teatr wystawił między innymi *Dekameron* według Boccaccia, *Mizantropa* Moliera, *Dyla Sowizdrzała* Gorina, *Szkarłatną wyspę* i *Notatki na mankietach* Bułhakowa, *Płaszcz* Gogola, *Noc Walpurgii albo kroki komandora* Jerofiejewa, a także *Pożarcie królowny* Bluetki Wojtyłzki, *Gargantuę* Rabelais’go.

„Tygodnik Kulturalny”, „Regiony”, autor kilku tomików poetyckich, dwóch powieści. Jego utwory były tłumaczone za granicą (w Bułgarii, Czechosłowacji, Rosji). Pisał też reportaże literackie, a okazjonalnie próbował swych sił jako tłumacz literatury słowackiej: oprócz dramatu Soloviča przetłumaczył także wiersze współczesnych poetów słowackich, między innymi Erika Grocha, Mili Haugovej, Vlastimila Kovalčika, Štefana Moravčika, Jozefa Mihalkoviča, Kamila Peteraja, Dany Podrackiej. W 1994 roku opublikował miniantologię przekładów tej poezji *Nacięcia w miodzie*, do której dołączył własne wiersze o tematyce słowackiej¹⁷⁹. W chwili wydania drukiem *Królowej nocy*... nie był jeszcze tłumaczem doświadczonym i zapewne to jest jedną z przyczyn, że przekład utworu Soloviča trudno uznać za udany.

Już spolszczenie prezentacji postaci na początku utworu budzi pewne wątpliwości. W polskiej wersji językowej w dramacie występują dr Jan Skóra i dr Agata Skórowa, dr praw Viola Szwarna, Elżbieta Piratowa, Stefan Paczek, inżynier Maksymilian Kocher i jego żona Weronika Kocherowa, Marcel Momko, Swetozar Korzeń oraz Rafael Gałązka. O problemach związanych z tłumaczeniem nazwisk i imion postaci w przekładzie z języków bliskich była już mowa w rozdziale poświęconym dramatowi Tajovskiego. Jak widać, w przekładzie utworu Soloviča Wójcik spolszczył większość imion, pozostawiając tylko oryginalną pisownię imienia Viola, występującą również w Polsce, oraz oryginalny wariant imienia Rafael, który Polakom kojarzy się raczej ze sferą biblijną (archanioł Rafael, patron aptekarzy i lekarzy oraz wszelkiego typu wędrowców: pielgrzymów, podróżnych i żeglarzy) lub ze sztuką (Rafael, właśc. Rafael Santi — słynny włoski malarz i architekt doby renesansu, stawiany obok Leonarda da Vinci i Michała Anioła, autor licznych obrazów przedstawiających madonny), jako że polskim odpowiednikiem imienia jest Rafał. Nazwiska zaś tłumacz częściowo przetłumaczył, traktując je jako znaczące. Nie był przy tym konsekwentny. Przełożył bowiem tylko trzy nazwiska (oraz wariant żeński jednego z nich), mianowicie nazwisko Koreň oddał dosłownie jako Korzeń, Kôrka jako Skóra (Kôrková jako Skórowa), Haluza zaś jako Gałązka, przy czym w przykładzie drugim zrezygnował ze zdrobnienia, które dla odmiany wprowadził w trzecim z podanych przykładów. Poza modyfikacjami gramatycznymi pierwsze dwa są tłumaczeniami dokładnymi, gdyż w języku słowackim *koreň* to *korzeń*¹⁸⁰, *kôrka* to *skórka*¹⁸¹. Natomiast *haluza* jest formą archaiczną, funkcjonującą

¹⁷⁹ *Nacięcia w miodzie. Wiersze poetów słowackich*. Wybór, tłumaczenie i słowo wstępne Z. Wójcika. Staszów 1994.

¹⁸⁰ <http://slovník.juls.savba.sk/> hasło: *koreň*.

¹⁸¹ <http://slovník.juls.savba.sk/> hasło: *kôrka*.

dawniej jako rzadki, oboczny wariant leksemu *haluz*, czyli *gałąź* lub *konar*, a współcześnie stanowi wyłącznie formę nazwiska¹⁸². Wyłącznie nazwiskiem jest też forma Momko, pozostawiona w spolszczonej wersji utworu. Pozostałe nazwiska przetransponowano przy zastosowaniu transkrypcji. Švárna oddane zostało jako Szwarna, przy czym nazwisko to, wywodzące się od przymiotnika *švárny*, w języku słowackim oznacza człowieka pięknego¹⁸³. Nie jest to jednak leksem gwarowy, jak polski przymiotnik *szwarny*, choć pola znaczeniowe obu pokrywają się. Gdyby nazwisko to uznać za znaczące i chcieć zachować pełną ekwiwalencję w jego tłumaczeniu, należałoby oddać je jako *piękny*. Nie w pełni ekwiwalentne jest zachowanie — po transkrypcji — nazwiska Piratowa, które w języku słowackim oznacza żonę Pirata, a rzeczownik *pirat* to nie tylko nazwa rozbójnika morskiego, ale też ekspresywne określenie człowieka bezwzględniego, skłonnego do przemocy¹⁸⁴, czyli w języku polskim *brutala*. Nie do przetłumaczenia było, przy założeniu że jest znaczące, nazwisko Kocher, które oznaczałoby w języku słowackim *kleszczyki chirurgiczne* (do tamowania niewielkich krwotoków)¹⁸⁵. Dlatego też pozostawiono je w wersji oryginalnej zarówno w formie męskiej, jak i żeńskiej (po transkrypcji: Kocherowa). Nie jest pewne, czy faktycznie w dramacie mamy do czynienia z nazwiskami znaczącymi, choć zarówno Koreň — Korzeń, jak i Haluza — Gałązka mogą kojarzyć się z drzewem, a wycięcie drzew jest jednym z ważnych zdarzeń w utworze. Podobnie znaczenia można dopatrywać się w nazwiskach Švárna — Szwarna, bo Viola Švárna — Szwarna to osoba szczególnie dbająca o swój wygląd, i Pirátová — Piratowa, która jest osobą o bezkompromisowych poglądach i bezwzględna w zachowaniu wobec innych ludzi. Pozostałe nazwiska w oryginale trudno jednak uznać za znaczące, a wobec niejasnej w tym zakresie intencji samego Soloviča również niekonsekwencja tłumacza wydaje się usprawiedliwiona.

Jeśli chodzi o koloryt kulturowy, to tłumacz tekstu Soloviča zatrzymał się w pół drogi, po części spolszczając imiona i nazwiska, ale pozostawiając typowe dla kultury słowackiej, a zarzucone już w kulturze polskiej przyrostki nazwisk żeńskich -*ová*, pol. -*owa*, przy czym w polskim zwyczaju przyrostek wskazywał na status społeczny kobiety, gdyż -*owa* (lub -*ina/-yna*) dodawane do nazwiska oznaczało kobietę zamężną lub wdowę, ewentualnie rozwódkę, która pozostała przy nazwisku eksmałżonka, dla nazwisk panien właściwy był sufiks

¹⁸² <http://slovník.juls.savba.sk/> hasło: *haluz* oraz *momko*.

¹⁸³ <http://slovník.juls.savba.sk/> hasło: *švárny*.

¹⁸⁴ <http://slovník.juls.savba.sk/> hasło: *pirát*.

¹⁸⁵ <http://slovník.juls.savba.sk/> hasło: *kocher*.

-ówna lub -anka, podczas gdy w zwyczaju słowackim przyrostek -ová dodawany jest do każdego żeńskiego nazwiska. Zwyczaj ten jednak w kulturze polskiej zaniknął po II wojnie światowej¹⁸⁶, zatem takie transponowanie słowackich nazwisk kobiecych do tekstu polskiego z perspektywy docelowej tchnie archaizacją. Bardziej wnikliwy odbiorca, reprezentujący dialogiczne podejście do przekładu i traktujący go jako źródło informacji o kulturze wyjściowej, może dojść do wniosku, iż skoro w kulturze słowackiej obowiązuje taki zwyczaj, to jest ona w stosunku do polskiej bardziej tradycjonalistyczna albo — co gorsza — zacofana.

W prezentacji postaci w oryginale występują tytuły i stopnie naukowe, zgodne z ówczesną normą słowacką (czeskosłowacką). Przed nazwiskiem Kochera jest więc skrót *Ing.* oznaczający inżyniera i oddany w przekładzie ekwiwalentnie jako *inż.* Z kolei małżonkowie naukowcy noszą tytuły *dr. Ján Kôrka, CSc.* oraz *dr. Agáta Kôrková, CSc.* Skrót *CSc.*, z łac. *candidatus scientiarum*, dodawany za nazwiskiem oznacza *kandydat nauk*. Czechosłowacki system nauki przyjął zasady systemu sowieckiego w 1953 roku, natomiast według Międzynarodowej Standardowej Klasyfikacji Kształcenia UNESCO (ISCED) skrót jest odpowiednikiem polskiego doktora¹⁸⁷. Z kolei skrót *JUDr.* przed nazwiskiem Violi Švárnej, z łac. *iuris utrisque doctor*, wynika z obowiązującej w Czechosłowacji zasady określania profilu wykształcenia, również przejętej z systemu sowieckiego, i oznacza osobę mającą wyższe wykształcenie prawnicze, w systemie polskim na poziomie magisterium¹⁸⁸. Tłumacz spolszczył te skróty, odpowiednio rezygnując ze skrótu za nazwiskiem i pozostawiając tylko skrót *dr* przed nazwiskiem Skóry i Skórowej oraz określając Szwarną jako *dr praw*. Wójcik nie miał rzecz jasna obowiązku stosowania się do oficjalnych zasad nostryfikacji stopni i tytułów naukowych, bo chodzi o przekład artystyczny, a nie o tłumaczenie dokumentów. Ale poza tym, że zrównał tytułami Skórów i Szwarną, co wydaje jednak kwestią o tyle istotną, że zmienia relacje pomiędzy postaciami w utworze, to stosując określenie „doktor praw” również wprowadził element archaizacji, gdyż w języku polskim taki tytuł był używany w okresie przedwojennym. Zresztą

¹⁸⁶ Zob. A. SKUDRZYK: *Nazwiska żeńskie z przyrostkiem „-owa” we współczesnej polszczyźnie ogólnej*. „Język Polski” 1996, z. 1, s. 17–23 lub http://www.poradniajezykowa.us.edu.pl/artykuly/AS_nazwiska.pdf [dostęp: 12.06.2013].

¹⁸⁷ <http://www.uis.unesco.org/Education/Documents/isced-2011-operational-manual.pdf>, s. 262 w rosyjskiej wersji dokumentu [dostęp: 11.06.2013].

¹⁸⁸ W Polsce sowiecki system określania stopni oraz tytułów naukowych obowiązywał w latach 1951–1958. Na Słowacji system ten został zniesiony w roku 1996.

umieszczenie skrótów tytułów i stopni naukowych przy nazwiskach postaci w polskiej wersji językowej wydaje się zbędne, ponieważ stanowi informację redundantną do dalszego opisu postaci (naukowiec, prawniczka). Wskazuje jednak na dążność tłumacza do zachowania maksymalnej wierności przekładu w stosunku do oryginału.

Innym kulturowym problemem okazało się określenie profesji Marcela Momki. W języku słowackim *závozník* oznacza *pomocnika kierowcy ciężarówki*, który zajmuje się załadunkiem lub rozładunkiem towarów¹⁸⁹. Po stronie polskiej nie ma ekwiwalentu tej nazwy profesji, gdyż najbliższy semantycznie *ładowacz* może oznaczać nie tylko pomocnika kierowcy, ale każdą osobę, której obowiązkiem jest załadunek lub rozładunek. Dlatego tłumacz wybrał przekład *kierowca ciężarówki*.

Generalnie jednak poziom jakości przekładu utworu stanowi regres w porównaniu z tym, co proponowano polskiemu odbiorcy uprzednio. Przekładowi można wytknąć wszystkie te mankamenty, na których obecność w polskich tłumaczeniach literatury słowackiej jeszcze w latach sześćdziesiątych zwracał uwagę Zdzisław Hierowski. Jeśli chodzi o znajomość języka słowackiego, to Zygmunt Wójcik był samoukiem, przy czym jakość przekładu świadczy o tym, że nie osiągnął w tym zakresie takiej sprawności, jak na przykład Hierowski — również samouk. Mając ograniczoną znajomość języka wyjściowego, zdał się na tłumaczenie naturalne, które jednak nie okazało się niezawodne. Tłumacz niejednokrotnie uległ pułapce *faux amies*, zarówno jeśli chodzi o pojedyncze leksemy, jak i o frazeologizmy:

I.

Haluza: [...] Sadni si do **kresla** ako slušný človek. (s. 15)

Gałązka: [...] Usiądź w **krześle** jak porządny człowiek. (s. 11)
(słowac. *kreslo* — pol. *fotel*)

II.

Haluza: Túto noc vyčíňal vandal iba vo dvore. Čo ak zajtra začne aj v dome? Od vandala je už len krôčik k tomu najhoršiemu a ja nechcem bývať s takým pod jednou strechou.

Kocherová: (*vykrikne*). **Vrahom!** [...] (s. 68)

Gałązka: Tej nocy wandal napadał na to, co na podwórzu. Co będzie, jak jutro zacznie w domu? Od vandala dzieli tylko krok do najgorszego, a ja z takim nie chcę mieszkać pod jednym dachem.

Kocherowa: (*krzyczy*). Z **wrogiem**? [...] (s. 30)
(słowac. *vrah* — pol. *morderca*)

¹⁸⁹ Por. <http://slovník.juls.savba.sk/> hasło: *závozník*.

III.

Pirátová: Promovaný **trubkár**, Štefan Paček? (s. 26)

Piratowa: Dypłomowany **trąbkarz**, Stefan Paczek? (s. 15)
(słowac. *trubkár* — pol. *trębacz*)

IV.

Kocher: **Kúsok** voľného **miesta** sa tu ešte azda nájde aj pre nás dvoch. (s. 65)

Kocher: **Kęs** wolnego **miejsca** jeszcze się znajdzie. [...] (s. 29)
(słowac. *kúsok* — pol. *kawałek*)

V.

Koreň: Aj vy odchádzate?

Švárna: **Pre každý prípad**. Čo ak si to pán Haluza s tým kľúčom opäť rozmyslí? (s. 79)

Korzeń: Pani też odchodzi?

Szwarna: **W każdym przypadku**. Nie mam ochoty czekać na to, gdy się pan Gałązka znowu rozmysli z kluczem. (s. 33)
(słowac. *pre každý prípad* — pol. *na wszelki wypadek*)

VI.

Paček (*zastane vo dverách. V jednej ruke lavór s plienkami, v druhej trúbku.*) (s. 54)

Paczek: (*staje w drzwiach. W jednej ręce ma miednicę z pieluchami, w drugiej klarnet.*) (s. 24)

Każdy z podanych przykładów ma inną wagę dla znaczeń przekładu. O ile w przykładzie I można uznać za obojętne, czy dozorca będzie sadzać pijanego przyjaciela w fotelu, czy na krześle, i błąd w przekładzie nie ma właściwie żadnego znaczenia, to już w przykładzie II, w którym dialog toczy się w chwili, gdy dozorca rozpoczyna śledztwo wśród obecnych na dachu lokatorów i wyjaśnia im konieczność znalezienia sprawcy wycięcia drzewek, mamy do czynienia z tłumaczeniem nie w pełni adekwatnym do sytuacji i osłabiającym jej napięcie emocjonalne. Podobnie nieadekwatna logicznie jest też odpowiedź, jakiej na pytanie Korzenia w polskiej wersji dramatu udziela Szwarna w przykładzie V. Po burzliwym spotkaniu lokatorów z dozorcą na dachu budynku, gdy ten, chcąc znaleźć wandalę, grozi zamknięciem drzwi wiodących na dach i uwięzieniem tam mieszkańców aż do znalezienia winnego, wszyscy ostatecznie się rozchodzą, Szwarna także się pakuje, jak powiada w wersji oryginalnej — „na wszelki wypadek”. Polskie tłumaczenie czyni motywację jej zachowa-

nia niejasną. Natomiast w przykładzie III Piratowej nie podoba się, że jej zięć chciałby skończyć studia i zostać zawodowym muzykiem, wołałaby, by pozostał fachowcem—hydraulikiem. Oczywiście, można założyć, że tłumacz celowo wkłada w usta postaci niepoprawne, a nawet pogardliwe określenie wymarzonej profesji Paczka. W konfrontacji z oryginałem widać jednak, że Wójcik nie tylko w tym miejscu uległ złudnemu podobieństwu fonetycznemu, co ilustruje przykład IV, w którym powstał przekład nietypowy w zakresie języka docelowego, w języku polskim bowiem nie używa się połączenia *kęs miejsca* i nawet jeśli jest ono potencjalnie dopuszczalne, to w utworze, w którym dominuje styl potoczny, jest ono poetyckim neologizmem, stanowiącym stylistyczny „zgrzyt”, zwłaszcza w kontekście języka replik Kochera, który ma skłonność do wypowiadania się w stylu publicystycznym, a nie poetycko-lirycznym. Natomiast przykład VI należy uznać za ewidentny błąd tłumacza, wynikły z nieuwagi czy może z niedbalstwa, już wcześniej bowiem w dramacie pojawia się przecież informacja, że Paćek gra na trąbce, a nie na klawecie.

Starając się pozostać maksymalnie blisko oryginału, przynajmniej jeśli chodzi o poziom leksykalny tekstu, tłumacz w translacji replik zastosował niemal wyłącznie przekład literalny albo dosłowny¹⁹⁰. W efekcie często prowadzi to po prostu do kalkowania, co widać w przykładzie V i w innych fragmentach tekstu:

VII.

Pirátová: Nie! Neodvázujte ho!

Haluza: Prečo?

Pirátová: Ujde!

Haluza: Kam by utekal?

Pirátová: **Človek nikdy nevie...** Takíto bývajú.... (s. 25)

Piratowa: Nie! Proszę go nie rozwiązywać!

Gałązka: Dlaczego?

Piratowa: Ucieknie.

¹⁹⁰ Odwołuję się tu do typologii zaproponowanej przez Barbarę Kielar, która — podkreślając, że granice między tymi sposobami tłumaczenia są nieostre — rozróżnia skutki ich stosowania: „Otóż przy tłumaczeniu dosłownym naśladuje się w j_2 («kalkuje») struktury składniowe j_1 , zachowując zarazem odpowiedniość semantyczną między poszczególnymi wyrazami tekstu j_1 i tekstu j_2 (tzn. również «kalkując» w j_2 oderwane elementy tekstu źródłowego). Z kolei przy tłumaczeniu literalnym stosuje się reguły składniowe języka przekładu do łączenia wyrazów «przekalkowanych» z j_1 do j_2 jako oderwane elementy leksykalne. Zdania otrzymane w wyniku tego procesu są poprawne pod względem gramatycznym, ale zazwyczaj źle brzmią i wydają się bezsensowne”. B. KIELAR: *Tłumaczenie i koncepcje translatorskie*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1988, s. 45.

Gałązka: Gdzie by miał uciekać?

Piratowa: **Człowiek nigdy nie wie...** Tacy to są... (s. 14)

W podanym przykładzie, gdy na początku II aktu Piratowa protestuje przeciwko rozwiązaniu Korzenia, którego wzięła za złodzieja, tłumacz posłużył się kalką *człowiek nigdy nie wie* w miejsce zwykłego *nie wiadomo*, ewentualnie *tego nie wiadomo*, czy raczej sytuacyjnie: *trudno przewidzieć*. Podobnie w dialogu, w którym Gałązka radzi Paczkowi, jak ten mógłby przekonać teściową do swoich planów bycia muzykiem:

VIII.

Haluza: Skús jej **brnknúť na citovú strunu**. (s. 40)

Gałązka: Spróbuj jej **zagrać na jej strunie uczuć**. (s. 21)

— gdzie kalka skutkuje co najmniej niezgrabnością sformułowania w języku polskim, której nie byłoby, gdyby tłumacz zastosował obecny przecież w polszczyźnie zwrot *zagrać na uczuciach*. Ewidentnym błędem jest przekalkowana wypowiedź poety w scenie, w której Skórowie dowiadują się o zniszczeniu skweru:

IX.

Koreň: Pani vedúca vám asi zabudla povedať to najpodstatnejšie...
že dnes v noci **siahol ktosi na život**...

Haluza: Týmto dvom briezka. (s. 62)

Korzeń: Pani kierowniczką prawdopodobnie zapomniała państwu
powiedzieć o najważniejszym... że dzisiaj nocą **pokusił się ktoś na życie**...

Gałązka: Tych dwóch brzózek. (s. 28)

W języku polskim można *pokusić się o coś*, zatem w przekładzie tłumacz popełnił błąd składniowy, którego można byłoby uniknąć, gdyby zwrot przyjął w przekładzie formę *targnął się ktoś na życie*. Oczywiście, cechą dramatu jest upotocznienie języka replik, ale nie powinno to naruszać poprawności językowej.

Podobnie niezgrabnie przełożona została replika poety, w której komentuje on zachowanie dozorca po tym, gdy ów dostrzeżę wycięte brzozy.

X.

Koreň: Ktosi mu **zaľal do svetónázu**. (s. 56)

Korzeń: Ktoś mu **wtargnął do jego światopoglądu**. (s. 25)

Frazeologizm w oryginale jest dwuznaczny. Jak podają słowackie słowniki, czasownik *zaľat'* najpowszechniej występuje w połączeniu *zaľat' sekerou (do stromu)*¹⁹¹, co można przetłumaczyć jako *wbić siekierę (w drzewo)*. W dramacie punktem zwrotnym wydarzeń jest wycięcie przez niewiadomą osobę drzew na przydomowym skwerze. W polskim tłumaczeniu nie tylko nie mamy frazeologizmu, ale też zanika dwuznaczność wypowiedzi poety.

Przekład pokazuje, w jak wysokim stopniu Wójcik uległ w procesie tłumaczenia hipnozie języka oryginału¹⁹². W kilku miejscach tłumacz najwyraźniej nie ufał własnemu rozumieniu słowackiego tekstu, które podsuwało mu hipnotyczne uzależnienie, jego decyzje świadczą o tym, iż starał się zachować sens, nie rezygnując — w swoim przekonaniu — z dokładności.

XI.

Kocher: Pozrite, pán Haluza. Možno sú to iba **rečí**, ale dostali sa už aj ku mne. (s. 12)

Kocher: Niech pan spojrzy, panie Gałązka. Być może są to tylko **rzeczy mało ważne**, ale już doszły do mnie. (s. 9)

XII.

Kocher: [...] Každú chvíľu **havária**. Dokedy to majú občania trpieť? (s. 44)

Kocher: [...] W każdej chwili **awarie czy wypadki**. Dokąd mieszkańcy mają to cierpieć. (s. 24)

XIII.

Haluza: [...] Ja som sa **ožral**? Ja tu predvádzam **opičky** celému baraku? (s. 20)

Gałązka: [...] To ja się **obzariłem i upiłem**? Ja robię **małpie miny** przed całym domem? (s. 13)

W tym celu w trzech zacytowanych przykładach Wójcik rozbudowuje tekst oryginału, uzupełniając tłumaczenie podkreślonych leksemów o dodatkowe informacje. W rzeczywistości polskie odpowiedniki wskazanych leksemów są fałsi-ekwiwalentami, gdyż słowackie *rečí* to w języku polskim *informacje/słowa niepotwierdzone, plotki*¹⁹³ (pol. *rzeczy*

¹⁹¹ Zob. <http://slovník.juls.savba.sk/> hasło: *zaľat'*.

¹⁹² Zob. Z. GROSBART: *Teoretyczne problemy przekładu literackiego w ramach języków bliskopokrewnych. (Na materiale języka polskiego i języków wschodniosłowiańskich)*. Łódź 1984, s. 80–81.

¹⁹³ Zob. <http://slovník.juls.savba.sk/> hasło: *rečí*.

to w języku słowackim *veci*), *havária* to *wypadek*¹⁹⁴, (pol. *awaria* to *porucha*), a *ožrať sa* znaczy *upić się*¹⁹⁵ (pol. *obeźreć się* to *nažrať sa*). Zatem rozbudowanie tekstu w przekładzie jest po prostu zbędne, w tym wypadku przekład dokładny byłby najzupełniej wystarczający, tak jak w przykładzie XII, w którym frazeologizm *predvádzať opičky*, który może być przetłumaczony tak, jak zaproponował to Wójcik, czyli za pomocą frazeologizmu *robić małpie miny*, i choć w utworze Soloviča jest dwuznaczny, gdyż *opička* w języku słowackim znaczy *bycie pijanym*¹⁹⁶, wobec czego wypowiedź Haluzy może też oznaczać, iż wypomina on przyjacielowi, że ten pokazał im się w stanie upojenia alkoholowego, co przecież nie wyklucza zachowania zasugerowanego polską wersją zdania. Nie ma jednak pewności, czy osiągnięty efekt tłumaczenia był skutkiem świadomej decyzji tłumacza, czy nie.

Do zmiany stylu języka repliki dochodzi też w wypowiedzi Piratowej:

XIV.

Pirátová: [...] Viete vy, koľko ľudí dnes **zháňa** inštalátrov? (s. 26)

Piratowa: [...] Czy pan wie, ilu ludzi dzisiaj **stara się o przyjście** hydraulika. (s. 15)

Słowacki czasownik *zháňať* należy do języka potocznego i oznacza *starać się coś zdobyć/uzyskać, usilnie szukać czegoś*¹⁹⁷. Polski przekład został sformułowany w stylu oficjalnym. W tym wypadku nie można jednak wykluczyć ingerencji ideologii – cenzury lub autocenzury tłumacza: w państwie, dobrze rządzone przez komunistów, nie mogła przecież powstać sytuacja takiego niedoboru usług hydraulika, by obywatel musiał je *zdobywać*, co kłóciło się także z promowanymi przez moralność socjalistyczną postawami kolektywistycznymi.

W innym przykładzie zaś znajdziemy w tekście polskim nieuzasadniony oryginałem poetyzm.

XV.

Haluza: Vieš, čo sa tu bude diať ráno? Keď si taký Kocher prečíta o sebe, že je agresívnu jedinec, čo chce likvidovať poslednú **krehkú krásu** v Kamennom mori nášho sídliska... (s. 22)

Gałązka: Czy ty wiesz, co tu się będzie rano dziać? Kiedy taki Kocher przeczyta o sobie, że jest agresywnym egoistą, który chce

¹⁹⁴ Zob. <http://slovník.juls.savba.sk/> hasło: *havária*.

¹⁹⁵ Zob. <http://slovník.juls.savba.sk/> hasło: *ožrať sa*.

¹⁹⁶ Zob. <http://slovník.juls.savba.sk/> hasło: *opička*.

¹⁹⁷ Zob. <http://slovník.juls.savba.sk/> hasło: *zháňať*.

zlikwidować ostatnią **kreseczkę piękna** w Kamiennej Pustyni naszego osiedla... (s. 14)

Nie bardzo wiadomo, dlaczego skwerek pod blokiem ma być *kreseczką piękną*, słowackie wyrażenie *krehká krása* znaczy: *subtelne piękno*.

Przykład zmiany stylu, również wynikający z niezrozumienia oryginału, znajdujemy w replice dozorca w dialogu z Piratową:

XVI.

Haluza: Vravím vám, že je to môj kamarát.

Pirátová: Kamarát? Na streche a uviazaný?

Haluza: **Ťažko pochopíte.**

Pirátová: **No dovoľte!** Treba okamžité volať bezpečákov. (s. 25)

Gałązka: Przecież mówię pani, że to mój kolega.

Piratowa: Kolega? Na dachu i uwiązany?

Gałązka: **Ciężko pani kapuje.**

Piratowa: **Proszę wybaczyć!** Tu trzeba szybko wezwać milicję. (s. 14)

Pirátová domaga się, by Haluza wyjaśnił jej sytuację, jaką zastała na dachu, dozorca jednak nie ma na to ochoty, dlatego stara się ją zbyć, nie chce jej jednak przy tym obrazić, sugerując, że będzie jej to trudno zrozumieć, przy czym w języku słowackim wyrażenie *ťažko pochopiť* jest stylistycznie neutralne. Polskie tłumaczenie z czasownikiem *kapować* w znaczeniu *rozumieć*¹⁹⁸ odwołuje się do stylu potocznego i ma cechy inwektywy. Dlatego też niejasna jest reakcja interlokutorki, chyba że mamy się domyślać, iż słowa *proszę wybaczyć!* wypowiada ona z ironią. Oryginał jednak nie zawiera takiej sugestii, gdyż zwrot (*no*) *dovoľ*, (*no*) *dovoľte* wyraża niezgodę i oburzenie¹⁹⁹, zatem adekwatnym tłumaczeniem byłoby *wypraszam sobie!*.

Z tłumaczeniem tego słowackiego zwrotu Wójcik miał zresztą problemy także w innych miejscach tekstu, na przykład w sytuacji, gdy poeta podejmuje śledztwo w sprawie wyciętych brzoź, natomiast Kocher broni idei budowy garaży. Między mężczyznami dochodzi do kłótni, w której inżynier czuje się dotknięty tym, że Koreń ośmiela się zadawać mu pytania.

¹⁹⁸ Zob. *Słownik języka polskiego*. Red. M. SZYMCAK. Warszawa 1988 lub <http://sjp.pwn.pl/szukaj/kapowa%C4%87.html> [dostęp: 20.10.2013].

¹⁹⁹ Zob. <http://slovník.juls.savba.sk/> hasło: *dovoľit'*.

XVII.

Kocher: Po štvrté... Po štvrté, no **dovoľte**. Vy mňa chcete spovedať? Odkiaľ beriete právo kláŕ otázky?... (s. 43)

Kocher: Co czwarte.... po czwarte, **niech pan pozwoli!** Pan mnie chce spowiadać? Jakim prawem pan mi zadaje pytania?... (s. 23)

W innym miejscu sztuki, w trakcie śledztwa, które poeta i dozorca prowadzą wśród zgromadzonych na dachu budynku lokatorów, Skórowa tłumaczy swojego męża, że przez całą noc pracował naukowo, zapisując systematycznie wyniki prowadzonych obserwacji. Kocherowa jest dużo młodsza od swojego męża, dlatego w reakcji na jej oświadczenie poeta pozwala sobie na dwuznaczne pytanie, na które Kocher reaguje z oburzeniem.

XVIII.

Kocherová: Môj manžel tiež pracoval celu noc.

Koreň: (*po pauze*). Vedecky?

Kocher: **No dovoľte!** (s. 72)

Kocherowa: Mój mąż też całą noc pracował.

Korzeń: (*po przerwie*) Naukowo?

Kocher: **Proszę mi pozwolić!** (s. 32)

Polskie tłumaczenie powoduje, że wymiana replik staje się bezsensowna.

Niezrozumienia oryginału przez tłumacza dowodzą kolejne przykłady:

XIX.

Kocher: **Dôrazne** vás **žiadam**. (s. 8)

Kocher: Ja **proszę** pana **poważnie!** (s. 6)

Wypowiedź pada w sytuacji, gdy Kocher przybiegł na dach do Haluzy z żądaniem, by ten uciszył dobijającego się w nocy do budynku poetę Koreňa. Haluza zajęty obserwacją kaktusów nie reaguje na żądania Kochera. Polskie tłumaczenie sugeruje, iż Kocher może uchodzić za osobę, której trzymają się żarty i która chcąc wywołać reakcję dozorca, podkreśla, że tym razem prosi poważnie. Tymczasem w oryginale Kocher jest mężczyzną bardzo pewnym siebie, władczy, budującym swój autorytet na przewadze, jaką z racji zajmowanego stanowiska ma nad innymi, dlatego nie tylko nie prosi, lecz wręcz stanowczo żąda i takie też powinno być tłumaczenie jego wypowiedzi: *žadám stanovczo*.

Tłumaczenie zaproponowane przez Wójcika zmienia więc charakter postaci Kochera oraz relację między nim a dozorcą, w której inżynier z postaci dominującej staje się postacią podporządkowaną.

W kolejnym przykładzie Haluza relacjonuje Pačkovi stanowisko Pirátovej, która jest gotowa doprowadzić do rozwodu własnej córki z mężem, jeśli ten zdecyduje się zostać trębaczem.

XX.

Haluza: Povedala, že sa musíš rozhodnúť raz na vždy. **Bud' žena, alebo trúba.** (s. 39)

Gałązka: Powiedziała, że musisz raz na zawsze rozstrzygnąć. **Albo będziesz baba, albo trąba.** (s. 21)

Tłumacz najpierw nie uwzględnił zwrotności czasownika *rozhodnúť sa* z pierwszego zdania cytowanego przykładu i dlatego błędnie przełożył go jako *rozstrzygnąć*, podczas gdy polskim ekwiwalentem tego leksemu jest czasownik *zdecydować się*²⁰⁰, a następnie uległ dwojakości leksemu *bud'*, który może być formą trybu rozkazującego w 1. osobie czasownika *byť*, czyli w języku polskim *bądź*. Może być też częścią wyrażenia *bud'... alebo...*, czyli *albo...*, *albo...*. Tłumacz skontaminował obydwie formy, dlatego zaproponował przekład, który powoduje, iż replika stoi w sprzeczności z sytuacją i do tego jest wewnętrznie tautologiczna: w języku polskim zarówno pierwsza, jak i druga część fałsi-ekwiwalentnej wypowiedzi określa mężczyznę słabego, niezaradnego. Prawidłowe tłumaczenie powinno brzmieć: *Albo żona, albo trąba*.

W przekładzie znajdziemy też fragment, gdzie tłumaczowi udało się osiągnąć większą spójność logiczną replik i sytuacji niż autorowi oryginału.

XXI.

Momko: Chováte **korytnáčku** na balkóne?

Kôrková: Nie je to zakázané.

Haluza: Čo keby vám ju niekto cez noc jednoducho zlikvidoval? (s. 63)

Momko: Ma pani **doniczkę** na balkonie.

Skórowa: To nie jest zabronione.

Gałązka: A co by było, gdyby ktoś w ciągu nocy po prostu ją pani zlikwidował? (s. 29)

Ekwiwalentem słowackiego leksemu *korytnáčka* jest w języku polskim *żółw*, zatem dokładny przekład wypowiedzi Momki powinien

²⁰⁰ Zob. <http://slovniki.juls.savba.sk/> hasło: *rozhodnúť sa*.

mieć formę: *Hoduje pani żółwia na balkonie?*. Do tego hobby sąsiadki Momko porównuje troskę dozorca o drzewka, próbując wyjaśnić współlokatorom Skórom istotę tragedii, jaką dla Haluzy jest dewastacja skweru. Tłumacz natomiast pisze o *doniczce*, co wydaje się logiczne wówczas, gdy wypowiedź o *doniczce na balkonie* potraktujemy — choć traci to banałem i publicystyką — jako metonimiczne określenie uprawy wszelkich roślin. W tej sytuacji przekład można uznać za lepszy od oryginału, nie wiadomo jednak, czy — podobnie jak tłumaczenie frazeologizmu w przykładzie XII — jest to efektem świadomej decyzji tłumacza, czy nie. Pozytywną ocenę działań Wójcika utrudnia liczba translatorskich porażek uwidoczniionych w analizie przekładu, których nie równoważą pojedyncze sukcesy.

Ze względu na duży stopień podobieństwa systemów języka słowackiego i polskiego przekład literalny, a nawet dosłowny dość często jest możliwym, a nawet najlepszym sposobem tłumaczenia pomiędzy oboma językami, niemniej jednak owa łatwość przekładu bywa pozorana, złudna, a przy tym usypia czujność tłumacza. W efekcie translator nie tylko może wpaść w pułapkę *faux amies*, lecz także ulec różnym innym przejawom heterofemii międzyjęzykowej. W przypadku polskiego tłumaczenia sztuki Soloviča dochodzi do licznych przeinaczeń poszczególnych replik lub nawet sporadycznie do utraty sensu w powiązaniu ze stanowiącą dla nich kontekst sytuacją, do nie zawsze uzasadnionej i korzystnej zmiany stylu, do kalk językowych i naruszania zasad poprawności języka polskiego, co może dziwić jeszcze bardziej, jeśli weźmie się pod uwagę fakt, że Wójcik w chwili pracy nad przekładem był już przecież doświadczonym pisarzem. Jak widać, nawet takie referencje nie gwarantują powstania dobrego przekładu i nie chronią przed poddaniem się hipnozie języka oryginału, zwłaszcza że Wójcik posługuje się przekładem naturalnym. Na szczęście efekty jego pracy translatorskiej nie są katastrofalnie złe i nie powodują istotnych przekłamań znaczenia całego utworu. Błędy zdarzają się nawet najwybitniejszym i najbardziej doświadczonym tłumaczom. Zawsze jednak wpływają na jakość utworu w przekładzie.

O jakości dramatu Soloviča w polskiej wersji językowej decyduje jeszcze jedno zjawisko: opublikowana polskojęzyczna wersja dramatu jest o około 20% skrócona w porównaniu z wersją oryginalną, wypadło z niej wiele scen, jedna z nich została istotnie skrócona²⁰¹. Niektóre z tych skrótów nie mają znaczenia dla jakości dramatu w języku

²⁰¹ W akcie I wypadły sceny 4. i 5., w akcie II — 1., 3., 9., 11., w akcie III — sceny 1., 4., 9., 12., 13. i 14., a scena 11. została skrócona zarówno w części początkowej, jak i końcowej.

polskim, gdyż usuwają dłużyzny w oryginale, a za usunięciem sceny 3. z aktu II dodatkowo przemawia jej ideologiczno-przerywnikowy charakter, w scenie tej bowiem w oryginale Haluza parzy herbatę cierpiącemu po nadmiarze alkoholu Koreňowi, wygłaszając przy tym pochwalną przemowę na cześć herbaty z Turkmenii. Scena ta niczego do utworu nie wnosi, wręcz przeciwnie — zakłóca jego spójność treściową, stąd rezygnacja z niej w wersji polskiej jest dla dramatu korzystna. Korzystna jest też rezygnacja ze scen czysto konstrukcyjnych, typowych bardziej dla scenopisu niż dla dramatu (rozbite na poszczególne sceny wejścia i wyjścia postaci, informacja o tym, że akt zamyka odgłos zbliżającej się burzy), oraz rezygnacja z końcowego fragmentu sceny 11. aktu III, który w całości jest bardzo rozbudowanym obrazem sąsiedzkiej kłótni wszystkich ze wszystkimi. W oryginale jest to scena najdłuższa, przeciągająca się kłótnia staje się nużąca, zatem jej skrócenie wpływa korzystnie na jakość utworu. Ale już inne skróty budzą co najmniej wątpliwości, sprawiają wrażenie poczynionych mechanicznie, bez względu na zachowanie logicznej ciągłości wydarzeń czy rysunku postaci. I tak: usunięte sceny 4. i 5. aktu I w oryginale zawierają wyjaśnienie, dlaczego Haluza przywiązuje Korenia do anteny sznurem do wieszania bielizny. W scenie 4. Koreň, przemawiając w pijanym widzie do kaktusów, zbliża się niebezpiecznie do krawędzi dachu. Kiedy w scenie 5. Haluza zastaje go w takim położeniu, podejrzewa, że poeta ma myśli samobójcze, i na wszelki wypadek przywiązuje go sznurem, na którym Pirátová zwykle wiesza pieluchy wnuka. Pirátová, widząc uwięzianego Korenia, bierze go za złodzieja i nie pozwala go uwolnić. Usunięcie sceny 4. i 5. w przekładzie powoduje, że motyw ze sznurem pozostaje niejasny. Z kolei rezygnacja ze sceny 1. aktu II narusza logikę kolejności zdarzeń. W scenie tej w oryginale na dachu pojawia się Pirátová, która przychodzi tam, by rozwiesić świeżo uprane pieluszki. Kiedy więc w scenie następnej na dach powraca dozorca Haluza, jej obecność tam jest zrozumiała. Tymczasem w przekładzie w scenie 1. aktu II Gałązka powraca na dach i natychmiast zostaje zaatakowany słownie przez Pirátową, o której nie wiadomo, skąd się tam wzięła ani po co przysłała. Podobna sytuacja dotyczy dwóch scen aktu III: sceny 4., z której rezygnacja w przekładzie sprawia, że obecność Pirátowej w scenie 5. również nie jest umotywowana, oraz sceny 9., której brak w wersji polskiej powoduje, iż nieumotywowana pozostaje obecność Szwarnej w scenie 10. Z kolei wycięcie początkowego fragmentu sceny 11., w której Haluza zamyka drzwi na dach, nie pozwalając odejść mieszkańcom bloku, sprawia, że nie wiadomo dlaczego wszyscy domagają się odeń, by otworzył drzwi. Rezygnacja ze scen 9. i 10. aktu II, gdy na scenę wchodzi kolejne postaci, a potem

toczą pełną napięcia dyskusję o słuszności decyzji o budowie garaży w miejscu skweru, powoduje, iż odbiorca dramatu uzyskuje niepełny obraz postaci utworu, ponieważ to w tych właśnie scenach dramatu występujące w sztuce osoby ujawniają swoje charaktery.

Najistotniejszą redukcją jest rezygnacja przez Wójcika z przekładu sceny 1. aktu III, w której w dialogu Haluzy i Koreña zawarte są informacje na temat przeszłości i sytuacji osobistej dozorca, co stanowi psychologiczną motywację jego umiłowania przyrody i postępowania w sprawie skweru. To z tego fragmentu odbiorca dowiaduje się, że Haluza jako pilot zapobiegł katastrofie lotniczej i uratował życie wielu pasażerom, jednak nie czuje się bohaterem, wręcz przeciwnie, nadal przeżywa traumę spowodowaną wypadkiem, a to dlatego, że paliwo, które w celu zachowania maksymalnego bezpieczeństwa musiał zrzucić ze zbiorników samolotu przed awaryjnym lądowaniem, spowodowało skażenie i katastrofę ekologiczną rozległego terenu. Dlatego teraz, kiedy ze względu na stan zdrowia musiał odejść z zawodu i został dozorcą, tak bardzo troszczy się o zielen wokół budynku. Jego żona, nie mogąc pogodzić się z tym, że nie szukał lepszej pracy, wyjechała, by zajmować się wnukami, on zaś zapełnia sobie samotność miłością do kaktusów. Brak owej sceny w przekładzie sprawia, że polski odbiorca utworu zostaje pozbawiony informacji psychologicznie motywujących działania dozorca. Zmienia się obraz głównej postaci dramatu: dozorca w polskiej wersji utworu jest obrońcą przyrody, który działa wyłącznie z pobudek ideowych, w imię słusznej w swoim mniemaniu racji. Staje się też postacią jednowymiarową, bardziej typem niż charakterem, podobnie jak pozostałe postaci utworu. Można zatem powiedzieć, że wbrew pozorom ta redukcja czyni utwór wewnętrznie bardziej uprządkowanym, przynajmniej w zakresie konstrukcji postaci.

Wszystkie skróty tekstu utworu poczynione w przekładzie wraz z rozwiązaniami przyjętymi w tłumaczeniu replik czy — sporadycznie — didaskaliów nie pozwalają na określenie jakiejś jednolitej strategii tłumacza, który pokazał się jako nieprzygotowany i nieświadomy własnej niekompetencji. Wydaje się, że Wójcik podejmował decyzje *ad hoc*, a ich motywacje pozostają niejasne. Kierując się faktem, że publikacja została wydana w serii Biblioteczki Repertuarowej, można wnioskować, iż tłumacz przygotował przekład z myślą o odbiorze w formie teatralnej, a nie w formie lektury. Taki sposób tłumaczenia — jeżeli nie powstaje ono na konkretne zamówienie, na przykład reżysera czy sceny — wymaga uwzględnienia tradycji teatralnej kręgu docelowego. Ma ona istotny wpływ na gotowość włączenia danego utworu w obieg teatralny kultury przyjmującej. Chodzi tu przede wszystkim o obecność i akceptowalność konwencji teatralnych. Jeśli w kulturze

docelowej konwencja, wpisana w oryginał jako projekt teatralizacji, nie jest obecna — obojętne, czy dlatego, że pozostaje nieznana, czy też dlatego, że została z jakichś powodów zarzucona, na przykład jako nieaktualna lub niemodna — to przekładowi trudniej będzie zaistnieć w kręgu odbiorczym i aktywnie uczestniczyć w dialogu między obiema kulturami, nieprzygotowani lub niezainteresowani odbiorcy mogą go po prostu odrzucić²⁰². Nie wiadomo, jaką wersję tłumaczenia dramatu Soloviča przedstawił polskim widzom Teatr Satyry „Maszkaron”. Nie dziwi jednak fakt, że Słowacki Instytut Teatralny w Bratysławie, publikujący na swojej stronie internetowej w zakładce „Slovak Drama in Translation” różnojęzyczne przekłady słowackich dramatów, umieścił tam polski przekład *Kráľovnej noci...* w pełnej, choć zawierającej mnóstwo błędów, ewidentnie roboczej wersji, a nie wydaną drukiem w Polsce wersję okrojona²⁰³. Polska wersja drukowana pozostała propozycją repertuarową, z której żaden teatr — poza być może „Maszkaronem” — nie skorzystał. Zresztą inscenizacja „Maszkaronu” również nie przekonała do siebie polskich widzów teatralnych: w okolicznościowym wydawnictwie, podsumowującym dziesięć lat działania sceny, trudno znaleźć jakąkolwiek wzmiankę na temat tego tytułu²⁰⁴, co pozwala sądzić, że teatr nie traktował tej inscenizacji jako sukcesu. Jak się wydaje, ten nazbyt trąący publicystyką utwór, mimo obecności w nim elementów komizmu, nie miał szans na powodzenie wśród polskiej publiczności również dlatego, że w tym samym czasie pojawił się w Polsce tutejszy jego konkurent — co prawda nie w teatrze, lecz w filmie: od 30 września 1986 roku Telewizja Polska rozpoczęła emisję kultowego, jak się miało okazać, serialu pt. *Alternatywy 4*, nakręconego przez Stanisława Bareję jeszcze w 1983 roku²⁰⁵.

²⁰² O roli konwencji teatralnej w przekładzie dramatu por. np. S. BASSNETT: *Translating for the Theatre: The Case against Performability...*, s. 99–111. <http://erudit.org/revue/ttr/1991/v4/n1/037084ar.pdf> [dostęp: 24.07.2014].

²⁰³ http://www.theatre.sk/slovakdrama/files/Krolowa_nocy_na_kamiennej_pustyni_web.pdf [dostęp: 18.10.2013].

²⁰⁴ *Państwowy Teatr Satyry Maszkaron. Kraków 1983–1990*. PTS Maszkaron. Kraków 1990.

²⁰⁵ Kolaudacja filmu nastąpiła już w roku 1982, jednak cenzura nie zezwoliła na emisję serialu, zażądawszy licznych poprawek. Starcia z cenzurą zakończyły się dopiero w 1986 roku, wtedy też doszło do pierwszej emisji. Jednakże wcześniej pracownicy telewizji skopiowali film na kasety VHS, przy okazji — przypadkowo? — wpuszczając fragment przegrywanego odcinka na antenę, co nie obyło się bez konsekwencji. Film jednak udało się w całości skopiować na kasety video i w tej wersji wprowadzić do podziemnego obiegu, gdzie stał się prawdziwym przebojem. Por. B. KOZICZYŃSKI: 333 *popkulturowe rzeczy PRL*. www.alternatywy4.net/z-leksykonu-prl.html [dostęp: 20.01.2013].

Między słowackim dramatem a polskim filmem można znaleźć pewne analogie: i tu, i tu akcja toczy się w bloku na typowym osiedlu, który i tu, i tu zamieszkuje mieszanina różnych, ale w obu prezentacjach podobnych ludzi, mających podobne problemy, podobne charaktery i podobnie się zachowujących. Zarówno w słowackim dramacie, jak i w polskim filmie główną postacią jest gospodarz domu, jednak tu akurat obie prezentacje istotnie się różnią: w utworze słowackim to nastawiony proekologicznie, niczym Don Kichot samotnie walczący o zachowanie skrawka zieleni na kamiennej pustyni na przekór większości mieszkańców bloku, przedwcześnie emerytowany pilot Haluza/Gałązka. W polskim filmie to karierowicz Anioł, usiłujący z różnym powodzeniem manipulować lokatorami „swojego” bloku, by osiągnąć wyłącznie własne korzyści. Haluza/Gałązka — gospodarz domu ze słowackiego dramatu, nakreślony jako postać tragiczna, w pełnym patosu geście przewiązująca w kształt krzyża gałęzie dwóch ściętych w nocy przez nieznanego sprawcę brzózek, jedynych drzewek na niewielkim skwerku pod blokiem, w zestawieniu z polskim „i śmiesznym, i strasznym”, ale przy tym jakże swojskim Aniołem, wydaje się postacią „papierową” i sztuczną. Słowacki dramat, kreślony jako realistyczna tragedia, mimo pewnych elementów humorystycznych w rysunku postaci, zwłaszcza Pirátovej, małżeństwa naukowców i waźniaka — działacza Kochera, nie mógł konkurować z groteskowo-absurdalnym obrazem życia w bloku przy Alternatywy 4 i nie miał szans na dotarcie do polskiej świadomości odbiorczej. Szansy tej nie miałyby i dzisiaj ze względu na swój publicystyczny charakter. Zresztą również w kręgu rodzimym utwór ten pozostaje praktycznie nieznan, mimo że na potrzeby słowackiej prapremiery tekst opracowała para słynnych komików i kabareciarzy Milan Lasica i Július Satinský²⁰⁶.

²⁰⁶ Milan Lasica (1940) i Július Satinský (1941–2002), obaj z wykształcenia teatrologi, jeszcze w czasie studiów występowali razem na scenie w opracowywanych przez siebie dramatach, a w latach sześćdziesiątych XX wieku założyli własny teatr kabaretowy, w którym występowali z wielkim powodzeniem. Ich karierę, także pisarską, ponieważ mając własną scenę, sami pisali teksty do swoich przedstawień, przerwały wydarzenia sierpnia 1968 roku. Władze zamknęły ich teatr, aktorom zakazano wspólnego występowania na scenie, zatrudnić mogli się jedynie w teatrze operetkowym. Ich teksty nie mogły być wystawiane, dlatego obaj artyści w latach siedemdziesiątych głównie opracowywali scenicznie utwory napisane przez innych autorów. Jak wspomina jeden z krytyków, najpłodniejsza była ich współpraca z Solovičem, któremu opracowali trzy utwory, w tym sztukę *Kráľovná noci v kamennom mori*. Krytyk konstatuje: „Možno práve Ján Solovič je osoba, vďaka ktorej Milan Lasica a Július Satinský mohli v sedemdesiatych rokoch autorsky pôsobiť. Spolupráca bola obojstranne výhodná — Solovičove hry získali atraktívne brilantné komediálne dialógy a Lasica so Satinským mohli písať

Tu odnotowujemy jego zaistnienie w polskim przekładzie i polskim teatrze wyłącznie dla pokazania, jakie teksty z zakresu dramatu słowackiego proponowano polskiemu odbiorcy, a także w celu wskazania niektórych przyczyn faktu, że literatura słowacka, w tym zwłaszcza dramat, nie cieszyła się w Polsce popularnością, ba, po prostu była nieznana. Tłumacz, dokonując przekładu utworu z literatury nieznanej lub mało znanej, jest odpowiedzialny nie tylko za swój przekład, ale pośrednio również za recepcję w danym kręgu kulturowym całej twórczości autora tegoż utworu, jak też za recepcję całej literatury, którą utwór ten reprezentuje. Wydaje się, że polscy tłumacze literatury słowackiej często o tym zapominają.

Wystawienie w teatrze i wydanie drukiem dramatu Soloviča zamyka w polsko-słowackim dialogu etap sterowanej politycznie wymiany kulturalnej. Skutki jej pozornie dialogicznego charakteru obrazują losy obu omówionych przekładów: zarówno przekład usiłującego sprzeciwić się kolonizacji dramatu Karvaša, jak i przekład sztuki Soloviča, serwilistycznej wobec kolonizatorsko-normalizacyjnych wymogów władzy, podzieliły ten sam los — w minimalnym stopniu zaznaczyły swoją obecność w polskim kręgu odbiorczym, dziś należą do utworów zapomnianych.

Zresztą, udział przekładów dramatu słowackiego w polsko-słowackim dialogu międzykulturowym w omawianym okresie w ogóle był znikomy. Lepiej może kształtowała się obecność w polskich teatrach słowackiego repertuaru dla dzieci, zwłaszcza w formie teatru lalkowego, a także obecność słowackich słuchowisk na antenie Polskiego Radia. Nie wpłynęło to jednak zasadniczo na ogólny niekorzystny obraz dramaturgii słowackiej z perspektywy polskiego odbiorcy, któremu twórczość ta generalnie musiała wydawać się po prostu nieinteresująca, jeżeli w ogóle się z nią zetknął. W następnych latach warunki dialogu obu kultur oraz udziału w nim przekładów dramatów ulegną diametralnej zmianie.

a hrať". („Może właśnie Ján Solovič jest tą osobą, dzięki której Milan Lasica i Július Satinský mogli w latach siedemdziesiątych być aktywni jako autorzy. Współpraca była wygodna dla obu stron — sztuki Soloviča zyskały atrakcyjne, błyskotliwe, komiczne dialogi, a Lasica i Satinský mogli pisać i grać"). R. MANKOVECKÝ: *Program k inscenácii Plné vrecká peňazí*. Slovenské komorné divadlo v Martine. Martin. Premiéra 15.6.2002. Tłum. — L.S.

Rozdział piąty

Po „jesieni narodów”. Nowe warunki, nowe możliwości...

W stronę nowego otwarcia: *Próba* Ľubomíra Feldka

Rok 1989 zaznaczył się w historii Europy jako początek istotnych zmian na mapie naszego kontynentu: w polityce, w gospodarce i w warunkach kontaktów kulturalnych między Zachodem i Wschodem oraz między kulturami należącymi dotąd do Bloku Wschodniego. Dotyczy to całej Słowiaszczyzny, w ramach której relacje między poszczególnymi kulturami narodowymi opierały się dotąd na odziedziczonej jeszcze po XIX wieku idei wzajemności, przystosowanej odpowiednio do ukształtowanej po II wojnie światowej sytuacji politycznej, podporządkowanej koncepcji jugosławizmu dla narodów południowosłowiańskich oraz panrusizmu dla wschodnio- i zachodniosłowiańskich. Owo podporządkowanie idei społeczno-kulturowej ideom politycznym stało się w latach dziewięćdziesiątych XX wieku jedną z przyczyn ostrych konfliktów wewnątrz świata słowiańskiego i ostatecznie rozpadu dotychczasowego układu politycznego. Podejmowanie przez polityków prób sterowania dialogiem kultur, narzucania w nim kierunków zainteresowań, układów wartości z jednej strony, a z drugiej — reglamentowanie kontaktów między kulturami w tych obszarach, które dla poszczególnych narodów były autentyczne i najbardziej interesujące, teraz właśnie z całą okazałością ujawniły swą jałowość i szkodliwość: narody słowiańskie po opartym na drugoobiegowym, nieoficjalnym i nierzadko zakazanym dialogu międzykulturowym, zwieńczonym upadkiem muru berlińskiego, odwróciły się od siebie, co w przypadku narodów byłej Jugosławii przyjęło formę skrajną i tragiczną — wojny, natomiast wśród narodów wschodnio- i zachodniosłowiańskich przejawiało się łagodniej: pokojowym, choć nie całkowicie bezkonfliktowym

rozpadem ZSRR i Czechosłowacji. Po stronie polskiej na dotychczasowym, a może nawet wyższym poziomie aktywności — dzięki możliwości prowadzenia legalnej działalności — kształtowały się chyba jedynie kontakty z kulturą czeską. Natomiast jeśli chodzi o polskie kontakty z kulturą słowacką, to polityczne zmiany zapoczątkowały stopniowe, mozolne budowanie relacji dwustronnych po stronie polskiej praktycznie od podstaw, bo w perspektywie ogólnonarodowej, poza wymiarem regionalnym oraz zainteresowaniem niewielkiej grupy specjalistów i pasjonatów, kultura słowacka praktycznie pozostawała kompletnie nieznaną. Zatem rok 1989 otworzył nowy etap w relacjach kultury polskiej z kulturami sąsiedzkimi, w tym ze słowacką, choć w tym przypadku nowe otwarcie przeciągnęło się w czasie; nie tylko dlatego, że do polskiej świadomości zbiorowej fakt istnienia odrębnej od czeskiej kultury słowackiej zaczął docierać właściwie dopiero od momentu rozpadu Czechosłowacji i powstania samodzielnej Republiki Słowackiej po drugiej stronie Tatr. Na jakości dialogu obu kultur zaciążył również fakt, że po obaleniu dotychczasowego systemu komunistycznego zarówno Polacy, jak i Słowacy w pierwszej chwili ulegli przeogromnej fascynacji kulturą Zachodu, kosztem otwarcia na własnych sąsiadów. Zjawisko to dało się zaobserwować zresztą chyba we wszystkich krajach byłego Bloku Wschodniego i jeśli można pokusić się o jakąś diagnozę, to — jak się wydaje — wynikało ono nie tylko z pobudek polityczno-gospodarczych oraz z dążeń do włączenia się w struktury NATO i Unii Europejskiej, ale raczej stanowiło reakcję na możliwość sięgnięcia po to, co dotychczas było zakazane lub przynajmniej istotnie ograniczone. Nie bez znaczenia dla dialogu kultur pozostaje też kwestia instytucjonalnych warunków jego przebiegu: zarówno polskie, jak i słowackie środowiska kulturalne musiały się zmierzyć z nowymi warunkami funkcjonowania nie tylko na zewnątrz, ale przede wszystkim wewnątrz własnej kultury. Nowe formy organizacji, a głównie finansowania działalności kulturalnej w kraju, nie pozostały bez wpływu na kształtowanie się kontaktów zewnętrznych²⁰⁷.

Tuż po roku 1989 nadal obowiązywały umowy o wymianie kulturalnej między Polską a Czechosłowacją²⁰⁸, jednak twórcy kultury już otwarcie ignorowali ich ograniczające postanowienia. Dialog przestał mieć charakter odgórnie sterowanego dialogu pozornego, powstałe wa-

²⁰⁷ Zob. J. MARUŠIAK: *Politické a ekonomické dimenzie slovensko-poľských vzťahov po roku 1989*. V: *Slovensko — Poľsko. Bilaterálne vzťahy v procese transformácie*. Red. J. Hvišč. Bratislava 2008, s. 11—34.

²⁰⁸ Postanowienia tej umowy, zawartej w 1966 roku, oraz kolejne pięcioletnie plany jej realizacji omawia M. PINDÓR: *Polsko-czeskie i polsko-słowackie kontakty teatralne...*, s. 33—34.

runki umożliwiły budowanie relacji międzykulturowych opartych na autentycznym zainteresowaniu każdej ze stron. Niestety, nie przełożyło się to na zainteresowanie kulturą słowacką po stronie polskiej, przejawów dialogu nie tylko nie przybyło, ale wprost przeciwnie — ubyło, co najbardziej uwidoczniło się w obecności lub raczej nieobecności w Polsce słowackiego dramatu, zwłaszcza w pierwszej dekadzie tego nowego okresu. Po roku 1989 obecność dramatu słowackiego w Polsce drastycznie spadła: ubyło prezentacji w radio, dramaturgia słowacka zniknęła z ekranu polskiej telewizji, na stałym, relatywnie wysokim poziomie utrzymywała się obecność słowackiej sztuki dramatycznej w teatrach lalkowych i w inscenizacjach przeznaczonych dla dzieci. Natomiast w ciągu całej dekady, pomijając radio, odnotować można tylko jedną skromną próbę zapoznania polskich odbiorców teatralnych z dramaturgią słowacką przeznaczoną dla widzów dorosłych: w 1990 roku Teatr STU wystawił dramat Ivana Bukovčana *Pętla dla dwojga* (*Slučka pre dvoch*) w reżyserii Krzysztofa Jasińskiego²⁰⁹. Inszenizacja ta wszakże nie pozostawiła po sobie żadnych śladów recepcji. Wobec braku możliwości poznawania za pośrednictwem teatru polski odbiorca mógł zetknąć się ze słowacką dramaturgią jedynie za pośrednictwem przekładów publikowanych drukiem, choć i tu w ostatniej dekadzie XX wieku — a pierwszej po uwolnieniu się Polaków i Słowaków spod kolonizacyjnej dominacji kultury radzieckiej — pod względem ilościowym sytuacja nie wyglądała dobrze: w druku ukazały się tłumaczenia zaledwie dwóch utworów, co w żadnym wypadku nie może być uznane za efektywną rekompensatę nieobecności teatralnej.

Pierwszym po roku 1989 opublikowanym przekładem słowackiego dramatu była *Próba* (*Skúška*) Ľubomíra Feldka w tłumaczeniu Józefa Waczkowa. Przekład ukazał się w „Literaturze na Świecie” w 1991 roku²¹⁰.

Ľubomír Feldek (1936) swoje pierwsze utwory publikował już od roku 1951 w czasopiśmie „Kultúrny život”. Była to twórczość jeszcze nacechowana schematyzmem i zgodna z poetyką socrealizmu. Drugim periodykiem, z którym związał się twórca, był miesięcznik literacko-artystyczny „Mladá tvorba”. Periodyk został założony w 1954 roku jako trybuna młodego pokolenia słowackich twórców. Wokół czasopisma, które ukazywało się do końca lat sześćdziesiątych, skupiła się grupa pisarzy — poetów i prozaików, którzy w późniejszych

²⁰⁹ Informację podaję na podstawie kwerendy Polskiej Bibliografii Literackiej, rocznik 1990, nr zapisu 88519. http://pbl.ibl.poznan.pl/dostep/index.php?s=d_biezyty&f=zapisy_szczeg&p_zapis88519 [dostęp: 19.01.2007].

²¹⁰ Ľ. FELDEK: *Próba*. Tłum. J. WACZKÓW. „Literatura na Świecie” 1991, nr 3, s. 247–308. Cytaty opatrzone są numerami stron w nawiasie.

latach wywarli istotny wpływ na rozwój literatury słowackiej. Twórców tych w historii literatury słowackiej określa się jako pokolenie „Młodej tvorby”. Feldek jest jednym z nich. Dla jego twórczości okres współpracy z „Mładą tvorbą” istotnie okazał się niezwykle ważny. Tam bowiem przyszły autor *Skúšky* dał się poznać jako członek grupy poetyckiej konkretystów, czyli grupy trnawskiej, której założenie zainicjował ówczesny redaktor czasopisma, a późniejszy wieloletni minister kultury Słowacji, poeta Miroslav Válek. Grupa pierwszy raz wystąpiła w 1958 roku w 4. numerze „Młodej tvorby”, gdzie miał być również opublikowany jej manifest, na co jednak nie wyraziła zgody cenzura. Z planowanego manifestu ukazały się w formie artykułów jedynie dwa fragmenty: *Bude reč o preklade* oraz *Bude reč o literatúre pre deti*. Ich autorowi — Feldkowi te dwa kręgi twórczości były wówczas najbliższe.

Początki pisarskiej kariery Feldka w ogóle stały pod znakiem przykrych doświadczeń z cenzurą: wydany w 1958 roku debiutancki tomik poetycki *Hra pre tvoje modré oči* nie został dopuszczony do oficjalnej dystrybucji i decyzją cenzorskiej komisji cały nakład przeznaczono na makulaturę²¹¹. Potyczki z cenzurą skończyły się dla pisarza zwolnieniem z redakcji specjalizującego się w wydawaniu książek dla dzieci wydawnictwa *Mladé letá*, w którym pracował jako redaktor od 1957 roku.

Debiutancki tomik *Jediný slaný domov*, wydany przez Feldka w 1961 roku, ma charakter reportażowo-autobiograficznej kompozycji z fragmentami prozatorskimi i w znacznej części zawiera utwory adresowane do dzieci. Do dzieci kierował też Feldek utwory prozatorskie, wiersze oraz dramat dla teatru lalkowego *Botafogo*, pisane w latach sześćdziesiątych (*Botafogo* pochodzi z 1967 roku). Dopiero tom *Kriedový kruh* z 1970 roku traktuje o świecie dorosłych. I choć odtąd swoją twórczość Feldek częściej adresował do dorosłego czytelnika, to jednak pisanie dla dzieci nie porzucił. Można powiedzieć, że odtąd pisarstwo Feldka adresowane było do obu kręgów odbiorczych, przy czym od

²¹¹ System cenzorski w Czechosłowacji był zorganizowany inaczej niż w Polsce, nie było urzędu cenzorskiego, jego funkcję spełniała działająca pod nadzorem partii komunistycznej rada lektorska, która zatwierdzała plany wydawnicze poszczególnych wydawnictw, a także kontrolowała księgozbiory bibliotek, usuwając z nich publikacje niepożądane (obowiązywała zasada, że zachowywano jeden egzemplarz książki zakazanej, pozostałe były niszczone). Opublikowany mógł być jedynie taki tekst, który uzyskał tak zwany numer ewidencyjny, nadawany przez komisję. Publikowanie materiałów bez numeru ewidencyjnego było przestępstwem. Jeśli chodzi o debiut Feldka, to ciekawostką może być fakt, że tę „książkę, której nie było” można dziś wypożyczyć w Słowackiej Bibliotece Narodowej w Martinie.

początku autor próbował swoich sił w różnych pod względem gatunkowym i rodzajowym formach twórczości, wskutek czego powstawały formy hybrydalne, synkretyczne, łączące elementy prozy i poezji lub poezji i dramatu. Elementem wspólnym, typowym dla twórczości pisarza, jest humor, przybierający niekiedy formę satyry lub parodii, a budowany najczęściej za pomocą gry językowej. To właśnie ten element sprawia, że utwory Feldka adresowane do dzieci są atrakcyjne również dla czytelnika dorosłego, podobnie jak w literaturze polskiej poezja dziecięca Tuwima czy Brzechwy.

Od początku swojej działalności pisarskiej Feldek jest także znany jako tłumacz, bogata przekładowa działalność słowackiego konkretysty obejmuje utwory pisarzy francuskich (Guillaume Apollinaire, Jean Arthur Rimbaud), niemieckich (Friedrich Schiller, Heinrich Heine), rosyjskich (Aleksandr Puszkina, Władimir Majakowski), czeskich (Jaroslav Vrchlický, Karel Jaromír Erben, Vítězslav Nezval), angielskich (William Szekspir), starożytnych (Sofokles) oraz przekłady Jána Kollára, Pavla Jozefa Šafárika, także poezji polskiej: utworów Jana Brzechwy *Przygody pana Kleksa* (*Neobyčajné príhody pána Machuľku*, Bratislava 1967), Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego *Młynyk do kawy* (*Mlynček na kávu*, Bratislava 1968, pisarz przetłumaczył ten utwór wspólnie z żoną Olgą), Juliana Tuwima *Słoń Trąbalski* (*Zábudlivý slon*, Bratislava 2002). Swoje doświadczenia w pracy tłumacza zawarł w książce *Z reči do reči* (1977, *Z języka na język*)²¹². I choć tematem niniejszego rozdziału nie jest koncepcja przekładu Feldka, lecz polskie tłumaczenie jednego z jego utworów, to refleksje, jakie pisarz na temat przekładu sformułował, wydają się na tyle interesujące, że warto je przytoczyć.

W pierwszej części książki Feldka znalazł się artykuł pt. *Bude reč o preklade*, który stanowił część manifestu konkretystów. Artykuł ten koncentrował się na zasadach tłumaczenia poezji, ale niektóre postulaty dotyczą przekładu w ogóle, między innymi twierdzenie, że należy przekładać asocjacje, a nie słowo²¹³. Feldek opowiadał się za przekładem „modernizującym”, uzasadniając twierdzenie koniecznością utrzymania tak samo intensywnej relacji między translatem i odbiorcą docelowym, jaka była między oryginałem i jego odbiorcą, co może być trudne szczególnie w przypadku tłumaczeń tekstów dawnych²¹⁴. Nadto w książce Feldek wskazuje na trzy zasadnicze funkcje przekładu, a są nimi:

²¹² L. FELDEK: *Z reči do reči*. Bratislava 1977.

²¹³ Ibidem, rozdz. *Bude reč o preklade*, s. 13.

²¹⁴ Ibidem, s. 10.

— Funkcja informacyjna:

[...] objaviť pre svoje domáce publikum dosiaľ neznámeho inonárodného autora alebo neznáme inonárodné dielo. [...] Informatívna funkcia dominuje predovšetkým v prekladoch znalcov cudzích literatúr a cudzích jazykov.

[...] odkryć dla swojej rodzimej publiczności dotychczas nieznanego autora obcego lub nieznanego obce dzieło. [...] Funkcja informacyjna dominuje przede wszystkim w przekładach znawców literatur obcych i obcych języków.

— Funkcja estetyczna:

[...] informovať, čo sa deje kdesi inde, ale i zasahovať touto informáciou do domácej estetickej problematiky. Nielen priniesť nového autora a nové dielo, ale i nový štýl. [...] Estetická funkcia dominuje v prekladoch básnikov.

[...] informować, co dzieje się gdzie indziej, ale też ingerować za pośrednictwem tej informacji w problematykę estetyki rodzimej. Nie tylko dostarczyć nowego autora i nowe dzieło, lecz także nowy styl. [...] Funkcja estetyczna dominuje w przekładach poetów.

— Funkcja polemiczna:

Každý preklad, aj ten najinformatívnejší, polemizuje [...] s niektorou podobou domáceho vkusu. Ešte viac si uvedomujeme polemickú funkciu v preklade, ktorý sa zaraďuje do série prekladov toho istého diela (a zaraďuje sa do nej potenciálne vlastne každý preklad, teda aj ten, ktorý vzniká ako prvý a jestvuje ako jediný). Polemická funkcia je priamoúmerná prvým dvom funkciám: o čo výraznejšie sa prejaví informatívna, alebo estetická, alebo obe tieto funkcie prekladu, to viac býva preklad slovom do bitky.

Každy przekład, nawet ten najbardziej nastawiony na informowanie, polemizuje [...] z jakąś postacią rodzimego gustu. Jeszcze bardziej uświadamiamy sobie polemiczną funkcję w przekładzie, który włącza się w serię tłumaczeń tego samego dzieła (a włącza się w nią potencjalnie każdy przekład, również ten, który powstaje jako pierwszy i istnieje jako jedyny). Funkcja polemiczna jest wprost proporcjonalna do pierwszych dwóch [wymienionych — L.S.] funkcji: im wyraźniejsza jest funkcja informacyjna lub estetyczna, albo obie te funkcje przekładu, tym bardziej ów przekład bywa źródłem dyskusji i polemik²¹⁵.

²¹⁵ Ibidem, s. 20. Tłum. — L.S.

Wyróżnia trzy podstawowe metody tłumaczenia:

- metodę metonimiczną: powiedzieć innymi słowami to samo,
- metodę metaforyczną: powiedzieć innymi słowami podobne,
- metodę autorską: powiedzieć innymi słowami coś innego.

Ani na jeden z týchto postupov sa netreba pozerať ako na nástroj, ktorý si ľubovoľne vyberieme a potom ním zvládneme celé dielo. Pomer týchto troch postupov sa od diela k dielu mení, ale faktom ostáva, že pri každom preklade používame všetky, ten alebo onen podľa okolností, v ktorých sa ocitáme. Ten tretí, ktorý sme nazvali aj autorskou metódou, je prítomný v našej práci vlastne vždy, keď čokoľvek k originálnemu zneniu pridávame, alebo z neho uberáme.

Na žiadnu z tých metod nie treba spoglądať jak na narzędzie, które dowolnie wybierzemy i następnie za jego pomocą bez trudu przetłumaczymy całe dzieło. Proporcja owych trzech metod w odniesieniu do różnych dzieł jest zmienna, ale pozostaje faktem, że w każdym tłumaczeniu używamy wszystkich, tej lub tamtej zależnie od okoliczności, w których się znajdziemy. Ta trzecia, którą nazwaliśmy metodą autorską, jest obecna w naszej pracy właściwie zawsze, gdy cokolwiek do brzmienia oryginału dodajemy lub gdy cokolwiek z niego ujmujemy²¹⁶.

Jeśli chodzi o tłumaczenie dramatu, Feldek podkreśla, że zwykle powstaje ono na konkretne zamówienie, zatem translator od początku wie, który teatr będzie sztukę w jego tłumaczeniu wystawiać, zna kierownika literackiego sceny, który zgłaszając uwagi pod adresem tekstu, zwykle czyni to pod kątem przyszłej inscenizacji, co Feldek określa jako *reżyserię wstępną (predrężia)*, wreszcie — tłumacz zna też przyszłego reżysera sztuki w przekładzie oraz aktorów, którzy będą w niej występować, a zdarza się i tak, że zna zamiary inscenizacyjne reżysera. Nawet jednak, gdyby tworzył przekład tylko „dla własnej uciechy”, i tak ma świadomość, że w razie inscenizacji twórcy teatralni będą się obchodzić z jego tekstem w sposób dość dowolny. To sprawia, że i sam tłumacz nabiera ochoty, by sobie „poreżyserować”. Oczywiście, dobry tłumacz z szacunku do autora oryginału i w nadziei, że przekład jednak kiedyś zostanie opublikowany, stara się tłumaczyć wiernie, tak jak to ma miejsce w przekładzie poezji lub prozy. Jednakże wcale nierzadkie są sytuacje, gdy translator tłumacząc, ingeruje w tekst, dokonuje w nim skrótów lub dopisuje doń własne pomysły. Takie tłumaczenie Feldek nazywa *przekładem-reżyserią (preklad-rężia)*²¹⁷.

²¹⁶ Ibidem, s. 48. Tłum. — L.S.

²¹⁷ Ibidem, s. 88. Tłum. — L.S.

Podkreśla przy tym, że zwłaszcza w przekładzie dramatu tłumacz powinien dążyć do tego, by utwór zachował zdolność do bycia komunikatywnym dla widzów. Nawet jeśli chodzi o teksty dawne czy skomplikowane od strony formalnej, tłumacz w imię wierności nie może uciekać się do formalnych ekstrawagancji, ponieważ przekład musi zachować potoczność języka, inaczej będzie postrzegany jako trudny, ezoteryczny, nieczytelny i męczący w odbiorze²¹⁸.

Feldek wypowiada się również na temat tłumaczenia z bardzo bliskiego języka. Swoje uwagi na ten temat formułuje, opierając się na przykładzie tłumaczenia na język słowacki utworu poezji czeskiej, czyli z języka słowackiemu bliższego niż słowacki polskiemu. Jego zdaniem, przekład z języka bliskiego tylko w minimalnym stopniu pełni funkcję informacyjną, za to na plan pierwszy takiego translatu wysuwa się funkcja estetyczna, przy czym im bliższe języki, tym tendencja ta jest silniejsza. Tłumaczy się bowiem nawet przy tak dużej bliskości języków, która powoduje, że przekład wydaje się zbędny. Specyfikę takiego przekładu opisuje następująco:

Vzďaľujeme sa usilovne od doslovného znenia pôvodiny [...] a robíme tak očividnými okolnosti, ktoré ovplyvňujú našu prácu síce aj inokedy, no ostávajú obyčajne utajené.

Usilnie oddalamy się od dosłownego brzmienia oryginału [...] i tym samym czynimy widocznymi okoliczności, które co prawda wpływają na naszą pracę również kiedy indziej, ale które zwykle pozostają ukryte²¹⁹.

Feldek formułuje również zasady oceny przekładu, sugerując, że:

[...] vzťah prekladu k originálu musí prekladateľ stále kontrolovať vzťahom prekladu k čitateľovi. Ti, čo forsujú preklad pre elitu, takúto starosť nemajú a môžu si dovoliť aj preklady školácky otrocké. Tí však, čo prekladajú pre obyčajného čitateľa, majú starosti trochu viac.

[...] tłumacz musi stale sprawdzać relację przekładu do oryginału za pośrednictwem relacji między przekładem a czytelnikiem. Ci, którzy forsują przekład dla elity, nie mają takich zmartwień i mogą sobie pozwolić na tworzenie przekładów szkolnych, niewolniczo

²¹⁸ Zob. ibidem, s. 76–77.

²¹⁹ Ibidem, s. 99. W książce znajduje się też fragment poświęcony analizie przekładu poezji Różewicza, w którym autor dostarcza niezbitych dowodów na to, że przekonanie o łatwości przekładu pomiędzy językami polskim i słowackim jest złudne. Tłum. — L.S.

wiernych. Ci jednak, którzy tłumaczą dla zwykłego czytelnika, mają trochę więcej kłopotów²²⁰.

Formułując te uwagi, Feldek wykorzystał własne doświadczenie translatorskie. Trudno zgodzić się ze stwierdzeniem o znikomej wartości informacyjnej przekładu w obrębie języków bliskich. Ten sposób myślenia prowadzi do takich tłumaczeń, jak choćby omówiony w poprzednim rozdziale przekład dramatu Jána Soloviča autorstwa Zygmunta Wójcika. Przed takim tłumaczeniem Feldek zresztą zdecydowanie przestrzega. Nie będziemy tu jednak badać, czy on sam dochowywał wierności tej zasadzie. Z jego dorobku przedmiotem naszych rozważań nie jest twórczość translatorska, lecz dramatopisarska.

Utwory dramatyczne dla dorosłych Feldek zaczął pisać w 1977 roku, a pierwszym była sztuka pt. *Metafora*. Zarówno ten dramat, jak i późniejsze (*Teta na zjedzenie*, 1978, *Ciocia do zjedzenia*; *Jánošík podľa Vivaldiho*, 1979, *Janosik według Vivaldiego*; *Smrť v ružovom*, 1995, *Śmierć na różowo*; *Teta z Prahy*, 1995, *Ciotka z Pragi*; *Hraj, noha, a ty, druhá, tancuj*, 1999, *Graj, nogo, a ty druga tańcz*) koncentrują się na ujawnianiu oraz parodiowaniu społecznych mitów i stereotypów, a także na aktualnej problematyce społecznej. Podobną wymowę ma interesujący nas utwór *Skúška*. Swoje dramaty Feldek opublikował drukiem w dwóch zbiorach: pierwszy z nich nosi tytuł *Smutné komédie* (*Smutne komedie*) i był wydany w 1982 roku, drugi zaś, w którym właśnie znalazła się *Skúška*, zatytułowany *Dve hry o pravde* (*Dwie sztuki o prawdzie*), ukazał się w roku 1990.

W chwili publikacji polskiego przekładu dramatu Feldek nie był już w Polsce autorem całkowicie nieznanym, jego utwory poetyckie znalazły się w dwóch antologiach: *Drzewo rośnie zielono* z 1969 roku i w *Antologii poezji słowackiej* z roku 1981. Był też znany jako autor bajek oraz utworów scenicznych adresowanych do dzieci: jego sztukę *Botafogo* w przekładzie Jerzego Pleśniarowicza inscenizował w 1975 roku Państwowy Teatr Lalki i Aktora „Kacperek” w Rzeszowie (prapremiera 27.04.1975), a później również Państwowy Teatr Lalki i Aktora „Kubuś” w Kielcach (premiera 19.02.1977) oraz Wrocławski Teatr Lalek (premiera 27.08.1978), kontynuację *Botafogo v čižmách* (*Botafogo w butach*) w 1980 roku zinscenizowały Państwowy Teatr Lalki i Aktora „Kacperek” w Rzeszowie i Teatr Lalek „Rabcio-Zdrowotek” w Rabce-Zdroju (premiera 10.05.1980)²²¹. W 1984 roku w katowickim wydawnictwie „Śląsk” wyszła natomiast jego *Modrá kniha rozprávok*,

²²⁰ Ibidem, s. 106. Tłum. — L.S.

²²¹ Zob. W. NAWROCKI, T. SIERNY: *Czeska i słowacka literatura piękna w Polsce w latach 1945–1980...*, s. 200–202.

czyli *Błękitna księga bajek*, w tłumaczeniu Ewy Kraszewskiej, zbiór bajek dla dzieci, pełnych fantazji i humoru, niekonwencjonalnych w łączeniu motywów tradycyjnych ze współczesnym widzeniem świata, w 1976 roku wpisany na Listę Honorową Hansa Christiana Andersena.

Skúška jest jednym z dramatów autora, przeznaczonych dla widzów dorosłych. Utwór został wystawiony przez Słowacki Teatr Narodowy, prapremiera odbyła się w 1988 roku. Feldek zaproponował teatrowi swój utwór w zamian za zamówione tłumaczenie *Mizantropa*. W jednym z wywiadów mówi:

Hra je napísaná na molièreovskú tému — pretože práve taká bola príležitosť. Totiž vlastne ani nebola. SND a režisér Peter Mikulík ma pôvodne požiadali len o nový preklad Mizantropa. Prekladať sa mi nechcelo a dal som protinávrh: namiesto prekladu napíšem na molièreovskú tému novú hru, o mizantropovi, ktorý bude z tohto času a z tohto kraja. Som vďačný divadlu aj režisérovi, že môj návrh prijali a prispôbili mu svoj pôvodný dramaturgický zámer.

Dramat został napisany na temat molierowski — ponieważ taka była okazja. A właściwie nawet jej nie było. Słowacki Teatr Narodowy i reżyser Peter Mikulík pierwotnie poprosili mnie tylko o nowy przekład *Mizantropa*. Przekładać mi się nie chciało, więc złożyłem kontrpropozycję: zamiast przekładu napiszę na temat molierowski nową sztukę, o mizantropie z dzisiejszych czasów i z tego kraju. Jestem wdzięczny teatrowi i reżyserowi, że moją propozycję przyjęli i dostosowali do niej swoje pierwotne zamiary²²².

Zamiast tłumaczenia Feldek napisał zatem parafrazę utworu Molièra. Polski przekład *Skúški* jest więc tłumaczeniem parafrazy. Według słownikowej definicji, „parafraza” to

przeróbka utworu literackiego, rozwijająca, często także swobodnie i żartobliwie upraszczająca jego treści, oddająca je za pomocą środków odmiennych niż zastosowane w pierwowzorze, przy zachowaniu jednak rozpoznawalnego podobieństwa do owego pierwowzoru²²³.

²²² L. Feldek, tekst z biuletynu do przedstawienia dramatu w Słowackim Teatrze Narodowym. Cyt. za: L. FELDEK: *Dve hry o pravde*. Bratislava 1990, s. 139. Tłum. — L.S.

²²³ *Słownik terminów literackich*. Red. J. SŁAWIŃSKI. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1988, s. 341.

W przekładoznawstwie pojęcia „parafraza” używa się na określenie sposobu tłumaczenia, wychodząc z lingwistycznej definicji zjawiska, wedle której parafraza to transformacja jednego wyrażenia na inne mu równoznaczne²²⁴. Niewiele natomiast mówi się o przekładzie parafrazy jako tekstu, którego dominantą jest intertekstualna relacja z pierwowzorem. Szczegółowe badania na temat intertekstualności w przekładzie w Polsce prowadziły Ewa Kraskowska i Anna Majkiewicz. Przyjmuje się, że dla intertekstualności zasadniczym warunkiem zrozumienia przekładu jest znajomość pre-tekstu, do którego nawiązuje oryginał. W badaniach podkreśla się, że o intertekstualności właściwej można mówić wówczas, gdy stanowi ona znaczeniowótórzy element tekstu w odróżnieniu od alegacji lub reminiscencji, które nawet jeśli powstają wskutek „celowej strategii »wskazywania« na inne teksty”, to traktują je jako autorytet, wobec tego nie podejmują z nimi znaczeniowótórzy gry²²⁵. Wyróżnia się międzytekstowe nawiązania prymarne, stanowiące intertekstualność właściwą, której odczytanie w interpretacji utworu jest obligatoryjne, oraz nawiązania sekundarne, które jako „dopełniające wymowę dzieła lub będące specyficznym »naddatkiem semantycznym«” są drugorzędne i w interpretacji utworu stanowią intertekstualność fakultatywną²²⁶. Tak rozumiana intertekstualność, wychodząca z dialogicznej koncepcji literackiej Michaiła Bachtina, przekłada się na zadania tłumacza, który przystępując do ich realizacji, winien wykazać się odpowiednią intertekstualną kompetencją, pozwalającą mu na rozpoznanie, dekontekstualizację i rekontekstualizację przynajmniej intertekstualności obligatoryjnej, co sprowadza się do umiejętności „deszyfracji odniesień intertekstualnych i potencjalnego ich przeniesienia do tekstu przekładu”²²⁷ oraz do uwzględnienia kompetencji do ich odczytania przez odbiorcę sekundarnego.

Wśród odniesień intertekstualnych Anna Majkiewicz wyróżnia takie, których wskaźniki mają charakter elementarny, eksplicytny oraz implicytny i niejawny²²⁸. W odniesieniu do utworu Feldka zadanie tłumacza nie wydaje się szczególnie utrudnione, gdyż już podtytuł utworu sugeruje obszar intertekstualnych odniesień: *Hra na molièrovskú tému*, czyli „sztuka na temat molierowski”. Nadto sam autor w wywia-

²²⁴ Por. definicję pojęcia w *Małej encyklopedii przekładoznawstwa*. Red. U. DĄB-SKA-PROKOP. Częstochowa 2000, s. 151–153.

²²⁵ Zob. A. MAJKIEWICZ: *Intertekstualność — implikacje dla teorii przekładu*. Warszawa 2008, s. 17–18. Badaczka przywołuje prace Michała Głowińskiego, Stanisława Balbusa, Włodzimierza Boleckiego.

²²⁶ Zob. *ibidem*, s. 20.

²²⁷ *Ibidem*, s. 31.

²²⁸ *Ibidem*.

dzie opublikowanym w czasopiśmie „SND informuje” przed słowacką prapremierą inscenizacji dramatu wskazał powiązania swojego utworu z *Mizantropem* Moliera²²⁹. Tekst tego wywiadu następnie włączono do książkowego wydania dramatu. Odbiorca prymarny, a więc również tłumacz, otrzymał informację „u źródła” na temat kierunku interpretacji sztuki. Tego typu uzupełnianie dramatu o najistotniejsze informacje kontekstowe nie jest może najlepszą praktyką dla odbiorcy prymarnego, gdyż pozbawia go szansy i przyjemności budowania własnej interpretacji, co nie wpływa korzystnie na sam tekst utworu, który traci możliwość wzbudzenia zainteresowania, tak jak przestaje być tajemnicą zagadka, której rozwiązanie znamy. Tym niemniej z pewnością ułatwia pracę tłumaczowi.

Feldek zapytany, do jakiego stopnia inspirował się tekstem *Mizantropa*, wymienia te powinowactwa, które były przez niego zamierzone.

Vzťah k Molièrovi som si ponechal, a bez problémov to priznávam. Ide o legitímny spôsob tvorby. Molière sám tak písal. V dramatickej literatúre jestvuje odjakživa tradícia, že sa preberá štafeta, že sa aktualizuje určitý typ alebo zápletku. Napokon variácie na danú tému sú legitímnym žánrom aj v hudbe alebo vo výtvarnom umení. Z Molièrovho *Mizantropa* som prevzal mená postáv, ich vzťahy, ba aj poradie, v akom prichádzajú do vzájomného styku.

Zachowałem powiązania z Molierem, bez problemów to przyznaję. Chodzi o przyjęty sposób tworzenia. Molier sam tak pisał. W literaturze dramatycznej od dawna istnieje tradycja, że przejmuje się sztafetę, że aktualizuje się określony typ lub intrygę. Ostatecznie wariacje na dany temat stanowią przyjęty gatunek również w muzyce lub w sztukach plastycznych. Z *Mizantropa* Moliera przejąłem imiona postaci, relacje pomiędzy nimi, a nawet kolejność, w jakiej nawiązują kontakty²³⁰.

Postaci słowackiego utworu noszą te same imiona, co postaci Molierowskiej komedii: Alcest, Filint, Celimena, Oront, Akast, Klitander, Elianta i Arsinoe. Alcest to dramatopisarz, znany ze swoich nonkonformistycznych poglądów, zakochany w aktorce Celimenie, odtwarzającej główną rolę w dramacie, który napisał. Właśnie odbywają się próby tego dramatu, dlatego Alcest przychodzi do teatru i przesiaduje w bufecie, prowadzonym przez Filinta. Ten usiłuje przekonać go do porzucenia postawy mizantropa. Do teatru przybywa również Oront,

²²⁹ *Predpremiérový rozhovor s Ľubomírom Feldekom*. V: Ľ. FELDEK: *Dve hry o pravde...*, s. 134–138.

²³⁰ *Ibidem*, s. 135–136. Thum. — L.S.

artysta plastyk i działacz polityczny, jako członek różnych komisji podejmujący rozmaite istotne dla ludzi sztuki decyzje, autor obrazu na ścianie teatralnego foyer. Alcest krytykuje ów obraz, oceniając go jako kicz. Tę ocenę obrazu przedstawia samemu Orontowi, co prowadzi do kłótni obu panów. Alcest wchodzi również w konflikt z Akastem, pisarzem z zagranicy, którego pierwotnie ceni jako przedstawiciela kraju, gdzie rozprawiono się już z konformistycznymi postawami wobec władz. Jednak wskutek złego tłumaczenia Klitandra, pośredniczącego w rozmowie między Alcestem i Akastem, obaj pisarze rozstają się zniechęceni do siebie wzajemnie. Alcest kłóci się też z Celimeną, dowiedziawszy się od zazdrosnej scenicznej rywalki Celimeny – aktorki Arsinoe, że jego ukochana pozowała nago Orontowi. W utworze występuje jeszcze postać Elianty, dziennikarki, zakochanej w Alceście, która przeprowadza z nim wywiad. W trakcie wywiadu w kraju dochodzi do zmian politycznych, postawa krytyczna, dotąd źle widziana przez władze, staje się pożądana. Oront zmienia swoje poglądy i zostaje członkiem nowej komisji, która będzie decydować o dopuszczeniu na scenę dramatu Alcesta. Ku zaskoczeniu dramatopisarza komisja utwór odrzuca jako za mało krytyczny. Zniechęcony, Alcest opuszcza towarzystwo zgromadzone w sali teatralnej i odchodzi do bufetu.

Poza imionami postaci do komedii Moliera odsyła zatem także ich ogólna charakterystyka i relacje, jakie między nimi zachodzą, choć w tym zakresie w utworze Feldka widoczne są odstępstwa od francuskiego pierwowzoru: Celimena jest tu kobietą bardziej światłą i wyemancypowaną niż jej francuski pierwowzór, co nie pozostaje bez wpływu na jej stosunki z pozostałymi postaciami, zwłaszcza z Alcestem, którym z tym większą łatwością manipuluje; Akast tkwi w uzależnieniu od Klitandra, jako obcokrajowiec nieznający języka skazany jest na jego pośrednictwo w kontaktach z pozostałymi postaciami; Klitander dzięki temu ma nad Akastem przewagę, podobnie jak nad pozostałymi uczestnikami komunikacji, w tym nad Alcestem, szczególnie zainteresowanym spotkaniem z Akastem. Nadto modyfikacją uległo miejsce akcji: nie jest nim już salon, lecz teatr, a także – teatralny bufet. Odmienne są również niektóre sytuacje w utworze, na przykład Alcest w wersji Feldka nie krytykuje wiersza Oronta, lecz namalowany przezeń obraz. Zmiany wiążą się także z uwspółcześnieniem ról społecznych postaci. Alcest jest dramatopisarzem, Celimena i Arsena (u Moliera Arsinoe) to aktorki, Filint prowadzi bufet w teatrze, Elianta zajmuje się dziennikarstwem, Akast to pisarz obcokrajowiec, Oront i Klitander zaś to typowi współcześni dworacy, pozostający na usługach władzy, jeden jako malarz – członek „komisji oceniającej”, drugi jako tłumacz. Zmiana roli społecznej ma swoje

implikacje zwłaszcza w przypadku postaci Alcesta. Otóż podobnie jak w *Mizantropie*, w dramacie Feldka można odnaleźć sygnały, pozwalające interpretować postać Alcesta w kontekście biografii autora. Pisarz Alcest, którego nowy dramat ma być właśnie wystawiony w teatrze, może być postrzegany jako uosobienie autora. Oront charakteryzuje go następująco:

I.

Oront: Niektorí ľudia, čo čítali váš nový text, ešte skôr, ako sa začalo skúšať, síce tvrdili, že si priveľa dovoľujete... že to vy sám ste zakuklený mizantrop, ktorý sa len šikovne skrýva za molièrovskú tému a zdanlivo nadčasovými formuláciami sa v skutočnosti usiluje očierniť našu dobu. [...] Ja chápem, že vy v tejto svojej novej hre chcete podať len plastický obraz rozporuplnej minulosti, keď iba odvážny mizantropický postoj bol schopný ozdraviť vývin! Vy chcete ukázať cestu, ktorá viedla od včerajška k dnešku... (s. 94)²³¹

Oront: Osoby, ktoré czytały pański tekst, zanim jeszcze zaczęły się próby, twierdzą co prawda, że na zbyt wiele pan sobie pozwala... że to pan sam jest zakamuflowanym mizantropem, który usiłuje oczernić współczesność pod płaszczykiem molierowskiego tematu i pozornie ponadczasowych sformułowań. [...] Dla mnie to jasne, że w swojej sztuce chce pan jak najplastyczniej przedstawić obraz pełnej sprzecznych aspektów przeszłości, kiedy to jedynie postawa mizantropijna była zdolna ozdrowieńczo wpłynąć na rozwój historyczny! Po prostu chce pan przedstawić drogę, która wiodła z wczoraj ku naszym dniom... (s. 258)

Feldek jednak neguje autobiograficzny charakter swojego utworu, twierdząc:

Fakt, že sa *Skúška* v SND bude hrať, vlastne dokazuje, že moja hra nie je totožná s tou hrou, o ktorej sa v nej hovorí, a ja sa nijako nemôžem stotožňovať s postavou Alcesta-dramatika, ktorému jeho komédiu nakoniec neuvedú.

Fakt, že *Skuška* będzie grana w Słowackim Teatrze Narodowym, właściwie dowodzi, że moja sztuka nie jest identyczną z tą sztuką, o której się w niej mówi, a ja w żaden sposób nie mogę się utożsamić z postacią Alcesta — dramatopisarza, któremu jego komedii w końcu nie wystawią²³².

²³¹ L. FELDEK: *Skúška*. V: IDEM: *Dve hry o pravde...*, s. 83—132. Po cytatach podano numery stron w nawiasie.

²³² *Predpremiérový rozhovor s Ľubomírom Feldekom...*, s. 137. Tłum. — L.S.

Skúška, podobnie jak dramat Moliera, nie kończy się happy endem. Feldek sugeruje też, że w jego dramacie Alcest jest nawet bardziej tragiczną postacią niż jej Molierowski pierwowzór:

Na rozdiel od Molièra, ktorý držal svojho Alcesta v nezmenenej situácii od začiatku do konca, pokúsil som sa predviesť čosi opačné. [...] Vo chvíli, keď „mizantropická” myšlienka zvíťazí v celej spoločnosti — skutočný mizantrop nie je medzi víťazmi. [...] Nešťastný koniec *Skúšky* je však na druhej strane v porovnaní s koncom Molièrovho *Mizantropa* grotesknejší. (s. 137)

W odróżnieniu od Moliera, który trzymał swojego Alcesta w sytuacji niezmienionej od początku do końca, spróbowałem pokazać coś odwrotnego. W chwili gdy idea mizantropizmu zwycięża w całym społeczeństwie — prawdziwego mizantropa nie ma wśród zwycięzców. [...] Jednak z drugiej strony nieszczęśliwe zakończenie dramatu *Skúška* w porównaniu z końcem *Mizantropa* Moliera jest bardziej groteskowe²³³.

Słowacki twórca wymienia też inne różnice między swoim utworem a dramatem francuskiego klasyka. Podkreśla przede wszystkim fakt, że w swoim tekście na plan pierwszy wysunął nie krytykę charakterów pojedynczych postaci, lecz krytykę społeczeństwa, dostrzegając w nim jednak także dobre strony. Píše:

Je tu však zásadný rozdiel. Molière bol predovšetkým majster povahokresby. Študoval chyby jednotlivých ľudí, nie chyby spoločnosti. [...] Sústredil sa viac na povahu jednotlivého človeka. [...] Bola to celkom iná doba. Nevie, či povie presne, v čom sa líšila od našej — ale hádam naša doba je nová predovšetkým v tom, že zreteľnejšie dnes vidíme fungovať tzv. spoločenské súkolie. [...] Je iste pekný paradox, že hra *Skúška* síce kritizuje túto dobu a túto spoločnosť, v ktorej žijeme — ale zároveň tým, že si to môže dovoliť, ju vlastne chváli. Hádam predsa len žijeme v lepších časoch ako Molière... (s. 136)

Jest tu jednak zasadnicza różnica. Molier był przede wszystkim mistrzem charakterów. Studiował błędy poszczególnych ludzi, nie błędy społeczeństwa. [...] Skupiał się bardziej na charakterze pojedynczego człowieka. [...] Były to całkiem inne czasy. Nie wiem, czy powiem dokładnie, czym różniły się od naszych — ale wydaje mi się, że nasze czasy są nowe przede wszystkim w tym, że wyraźniej widzimy funkcjonowanie tzw. kontekstu społecznego. [...] Jest

²³³ Ibidem, s. 136–137. Tłum. — L.S.

pięknym paradoksem, że sztuka *Skúška* co prawda krytykuje czasy i społeczeństwo, w którym żyjemy — ale zarazem to, że możemy sobie pozwolić na tę krytykę, stanowi pochwałę naszych czasów i społeczeństwa. Myślę, że mimo wszystko żyjemy w lepszych czasach niż Molier...²³⁴.

W sztuce Feldka chyba najbardziej widoczną zmianą w porównaniu z komedią Moliera jest fakt, że utwór słowacki napisany jest prozą, choć archaizująco operuje przy tym wyjątkowo wieloma jak na współczesny dramat długimi replikami, niemal tyradami. Natomiast jedyne wierszowane fragmenty w tekście słowackim znajdują się w zakończeniu części 4. aktu I, gdy Celimena zachwyca się bukietem kwiatów, wręczonym jej przez Oronta; w zakończeniu części 4. II aktu, kiedy Celimena krytykuje Alcesta, z którym właśnie się pokłóciła, oraz w samym zakończeniu utworu, kiedy to Alcest wygłasza krótką skargę na swój los pisarza, który — skoro nie potrafi dotrzymać kroku zmieniającym się czasom — odchodzi do bufetu. Te jedyne wierszowane fragmenty — repliki, stanowią w utworze Feldka naśladownictwo aleksandrynu²³⁵, jakim Molier napisał *Mizantropa*.

Prozatorski charakter replik zapewne ułatwił zadanie polskiemu tłumaczowi słowackiej parafrazy tego francuskiego dramatu. Przekładu dramatu Feldka dokonał Józef Waczków (1933–2004), tłumacz i redaktor czasopisma „Literatura na Świecie” od chwili założenia periodyku. Ten romanista z wykształcenia miał ambicje parać się własną twórczością poetycką. W 1971 roku wydał tomik poezji własnej pod tytułem *Rzecz jasna noc*. Jednocześnie zajął się przekładem literackim i ostatecznie to przekład stał się najważniejszą domeną jego działalności zawodowej. Tłumaczył nie tylko z języka francuskiego (głównie surrealistów: André Bretona, Louisa Aragona, Paula Éluarda, w 1981 roku opublikował antologię poetycką *Nadrealizm europejski*, przygotował także wybór utworów Lautréamonta oraz Jeana-Paula Sartre’a), ale też z języka rosyjskiego (między innymi utwory Aleksandra Błoka, Gennadija Ajgiego, Borysa Pasternaka, opracował *Antologię poezji radzieckiej*, 1979), głównie zaś z języka czeskiego (utwory Karla Hynka Máchy, w tym poemat *Máj*, poezje Karla Havlíčka Borovského, Františka Halasa, Vladimíra Holana, Jaroslava Seiferta, Jana Skácela, Richarda Weinera, Jiříego Wolкера, Viléma Závady, z prozy — powieś-

²³⁴ Ibidem, s. 136. Tłum. — L.S.

²³⁵ Aleksandryn to najważniejszy format wersowy w literaturze francuskiej, dwunastozgłoskowiec ze stałą średniówką po szóstej sylabie, w postaci klasycznej zachowujący zgodność działów wersowych i składniowych, ściśle skodyfikowany w okresie klasycyzmu, wiersz typowy dla utworów Moliera.

ci Vladislava Vančury, opowiadania Bohumila Hrabala, utwory Oty Pavla, Jana Drdy, Pavla Kohouta, Jaroslava Haška, w tym po raz drugi po Pawle Hulce-Laskowskim *Osudy dobrého vojáka Švejka*). Z literatury słowackiej przetłumaczył poemat romantyczny *Marína* Andreja Sládkoviča, poezje Pavla Országha Hviezdoslava, Pavla Bunčáka, Rudolfa Fabry’ego, Pavla Horova, Ladislava Novomeskiego, Andreja Plávki, Milana Rúfusa, Jána Stachy, Miroslava Válka. Przygotował *Antologię poezji słowackiej* (Warszawa, 1981). Ze słowackiej prozy tłumaczył bajki, utwory dla dzieci, powieści Petra Jaroša, Stanislava Rakúsa i Pavla Viliakovskiego²³⁶. Za działalność przekładową był wielokrotnie nagradzany, za tłumaczenia literatury słowackiej w 1990 roku został uhonorowany prestiżową słowacką nagrodą Hviezdoslavova cena²³⁷.

²³⁶ Bibliografia przekładów Waczkowa z literatury słowackiej zawiera następujące pozycje książkowe:

- *Antologia poezji słowackiej*. Redakcja poetycka i opracowanie J. WACZKÓW. Tłum. A. BIEŁOWSKI, J. WACZKÓW i in. Warszawa 1981.
- BUNČAK P.: *Z tobą i sam*. Wybór i wstęp J. WACZKÓW. Tłum. A. BROSZ, J. WACZKÓW i in. Katowice 1988.
- DOBŠINSKÝ P.: *Bajki słowackie*. Tłum. J. WACZKÓW. Katowice 1988.
- DOBŠINSKÝ P.: *Mysia Kapotka i inne bajki słowiańskie*. Tłum. A. CZCIBOR-PIOTROWSKI, J. WACZKÓW. Warszawa 1994.
- *Drzewo rośnie zielono. Wiersze młodych poetów czechosłowackich*. Wybór i słowo wstępne J. WACZKÓW. Tłum. z czes. i słowac. J. WACZKÓW i in. Warszawa 1969.
- ĎURIČKOVÁ M.: *Biała księżna*. Tłum. J. WACZKÓW. Warszawa 1989.
- FABRY R.: *Ja to ktoś inny*. Tłum. J. WACZKÓW. Kraków 1980.
- HOROV P.: *Podziemna rzeka*. Tłum. W. NAWROCKI, A. PIOTROWSKI i J. WACZKÓW. Katowice 1978.
- HVIEZDOSLAV P. ORSZÁGH: *Dzieci Prometeusza*. Tłum. J. WACZKÓW. Kraków 1999.
- JANOVIC T.: *Telejeleni*. Tłum. J. WACZKÓW. Warszawa—Łódź 1985.
- JAROŠ P.: *Tysiącletnia pszczoła*. Tłum. A. CZCIBOR-PIOTROWSKI, J. WACZKÓW. Katowice 1988.
- MITANA D.: *Nocne wiadomości. Opowiadania*. Wybór A.S. JAGODZIŃSKI. Tłum. J. BUKOWSKI, A.S. JAGODZIŃSKI, J. WACZKÓW. Warszawa 1994.
- NOVOMESKÝ L.: *Romboid*. Tłum. J. WACZKÓW. Warszawa 1968.
- RAKÚS S.: *Żebracy*. Tłum. J. WACZKÓW. Warszawa 1983.
- RÚFUS M.: *Wybór wierszy*. Wybór i posłowie J. WACZKÓW. Tłum. J. BUKOWSKI, J. WACZKÓW i in. Staszów 1995.
- SLÁDKOVIČ A.: *Maryna*. Tłum. J. WACZKÓW. Warszawa 1973.
- STACHO J.: *Czytanie w prochu*. Wybór M. SPRUSIŃSKI. Tłum. i wstęp J. WACZKÓW. Katowice 1987.
- VÁLEK M.: *Z głową w ogniu*. Tłum. J. WACZKÓW. Warszawa 1971.
- VÁLEK M.: *Wyprawa do Tramtarii. Wiersze dla dzieci*. Tłum. A. CZCIBOR-PIOTROWSKI i J. WACZKÓW. Katowice 1986.
- VILIKOVSKÝ P.: *Wiecznie zielony...* Tłum. J. WACZKÓW. Kraków 2004.

²³⁷ L. ENGELKING: *Odešel polský překladatel Švejka*. „Listy” 2005, nr 3. <http://www.listy.cz/archiv.php?cislo=053&clanek=030523> [dostęp: 1.05.2013].

Waczków tłumaczył literaturę słowacką, opierając się na swojej znajomości języka czeskiego, którego też właściwie uczył się sam podczas pobytu w Pradze, gdzie pracował w latach sześćdziesiątych w znajdującej się tam centrali Międzynarodowego Związku Studentów²³⁸, dokąd wysłano go w nagrodę jako wyróżniającego się działacza sekcji polskiej. Jednym z pierwszych utworów słowackich, który Waczków przetłumaczył, była *Marína* Sladkoviča. Przekład ten powstał z języka czeskiego.

Z twórczością Feldka zapoznał się już w trakcie pracy nad antologią *Drzewo rośnie zielono* (1969). Cenił go nie tylko jako pisarza, tłumacząc i umieszczając jego utwory poetyckie w owej antologii, ale także jako tłumacza i autora myśli przekładoznawczej. W swojej książce *O sztuce przekładu* określił słowackiego kolegę jako „giganta przekładu poetyckiego”, zestawiając jego koncepcje z poglądami Edwarda Balcerzana i Karla Dedeciusa:

Feldek w książce *Z reczi do reczi* (1977, *Z języka na język*), a Dedecius w *Notatniku tłumacza* (1974) [...] [stwierdzają — L.S.], iż w sztuce (również translatorskiej) nie może być mowy o postępie: problematyka przekładowa jest wiecznie taka sama, a rozstrzygnięcia za każdym razem zależą od indywidualności twórcy tłumaczącego i od specyfiki branego na warsztat utworu²³⁹.

Sam Waczków koncentrował się na tłumaczeniu poezji i prozy, a przekład dramatu Feldka pod względem rodzaju literackiego jest wyjątkiem w jego dorobku translatorskim. Przetłumaczył ów utwór w charakterystyczny dla siebie sposób, to znaczy bardziej parafrazując, niż cytując, stosując modulacje, a nie przekład dosłowny. Ten typowy dla Waczkowa sposób tłumaczenia prozy wiąże się z postrzeganiem przezeń tłumaczenia jako twórczości, tłumacza zaś jako artysty pisarza. Tłumaczy nazywa „z wyboru pólanonimowymi twórcami”²⁴⁰, pisarzami wielowarsztatowcami²⁴¹. Píše:

²³⁸ Międzynarodowy Związek Studentów, międzynarodowa organizacja studencka, założona w 1946 roku, zrzeszająca krajowe organizacje studentów, początkowo z całego świata, ale ze względu na wpływy komunistyczne po 1956 roku praktycznie wyłącznie lewicowe (do końca lat osiemdziesiątych — głównie prosowieckie lub kontrolowane przez komunistyczne tajne służby). O działalności organizacji pisze J. SADOWSKA: *Oficjalne kontakty młodzieżowe w PRL-u*. „Studia Podlaskie” 2012, t. 20, s. 225–244. Informację nt. Waczkowa podaje za L. ENGELKING: *Odešel...*

²³⁹ J. WACZKÓW: *O sztuce przekładu*. Podkowa Leśna 1998, s. 75, 76.

²⁴⁰ Ibidem, s. 13.

²⁴¹ Zob. ibidem, s. 16.

[...] twórczość translatorska i twórczość „oryginalna” jako akt kreacji artystycznej niczym się od siebie nie różnią, słowem, pisać utwór „cudzy” to pisać na nowo oryginał²⁴².

Tropiąc istotę sztuki przekładowej, nieustannie stwierdzamy jej tożsamość z wszelką sztuką, a bezpośrednio — z wszelką twórczością pisarską. [...] istotą wszelkiej sztuki jest jej oryginalność²⁴³.

Sztuka przekładu nie polega na tłumaczeniu tekstu, ale wszystkim tego, czego ten tekst jest tylko zapisem. Pisanie utworu „cudzego” różni się od twórczości oryginalnej jedynie tym, że mamy przed sobą gotowy wzór obcojęzyczny, co rzecz z jednej strony ułatwia (wiemy nie tylko co, lecz w dużym stopniu także jak), z drugiej zaś strony — narzuca sztuczne niekiedy rygory i krępuje potrzebę niewymuszonej swobody artystycznej, bez której dzieło traci na prawdzie, na urodzie, na swojej sile przekonywania²⁴⁴.

Za najtrudniejsze uważał tłumaczenie poezji. O przekładzie prozy pisał:

W prozie, jeśli rozumie się tekst oryginału wraz z jego wszystkimi kontekstami — pozostają tylko kłopoty techniczne. Po większej części sprowadzają się one do spraw języka, którym doświadczony tłumacz jako wielowarsztatowy stylista może sprostać poprzez racjonalne poszukiwanie klucza stylistycznego²⁴⁵.

Nie oznacza to, że tłumaczenie prozy lekceważył. Przeciwnie, dość krytycznie oceniał polskie przekłady prozatorskie:

Dla tłumacza z prawdziwego zdarzenia język, w którym powstał pierwowzór, jest wyłącznie wymiennym kodem. W przeciwnym razie nie przetłumaczyłby ani linijki lub pisałby niewolnicze, nieporadne artystycznie transpozycje, tak charakterystyczne dla debiutantów. [...] Rzecz jasna, jeden kod zastępuje się drugim kodem. Jest to sprawa doświadczenia i rzemiosła, a także (powinna być przynajmniej) — wiedzy i ryzyka artystycznego. Niestety, samowiedza tłumacza rzadko kiedy idzie aż tak daleko. Na ogół — zwłaszcza w prozie — poprzestaje się na poprawnym odczytaniu zewnętrznej warstwy utworu bez ambicji wejścia w głąb. Jak gdyby to była sfera zakazanych „ciemnych machinacji”, a nie płaszczyzna tworzenia

²⁴² Ibidem, s. 96.

²⁴³ Ibidem, s. 62.

²⁴⁴ Ibidem, s. 59–60.

²⁴⁵ Ibidem, s. 53.

adekwatnego kodu we własnym języku dla przyswojonych sobie treści cudzego dzieła²⁴⁶.

Kreatywność w tłumaczeniu prozy zatem także jest niezbędna, a jej istotę Waczków sprowadza do „tworzenia adekwatnego kodu”, do którego przydaje się dobre rzemiosło, doświadczenie, wiedza, ale też cechująca artystę gotowość do ryzyka artystycznego. Choć bowiem „Tłumacz musi się możliwie maksymalnie nagiąć do sposobu myślenia autora oryginału i głównie temu służy jego wiedza”²⁴⁷, to zarazem

musi wykazać maksimum inwencji w wynalezieniu odpowiedniej formy dla wyrażenia tej samej co w pierwowzorze treści. Pomysłowość formalna, rzeczywiście niezbędna w przekładzie poetyckim [...], schodzi na plan dalszy w beletrystyce, czy w ogóle w prozie. A przecież nie zmienia to faktu, że i w tym wypadku efekt artystyczny tłumaczenia osiąga się nie przez poprawne literacko przetransponowanie obcojęzycznego zapisu słownego²⁴⁸.

Dobry przekład prozy powstaje wówczas, gdy tłumacz wykazuje się inwencją i kreatywnością, a także samodzielnością w interpretacji, jako że przekładając, translator interpretuje utwór przez imitację²⁴⁹.

Nawet nieskrępowani żadnymi rygorami formy, jedno i to samo zdanie możemy stylistycznie poprawnie odwzorować w różnoraki sposób we własnym języku. I bywa, że wszystkie te interpretacje, albo przynajmniej kilka z nich, wypada uznać za trafne [...] ²⁵⁰.

Owo *credo* artysty tłumacza przejawia się także w przekładzie dramatu Feldka, mimo że Waczków nie wypowiada się o tłumaczeniu dramatu. Ponieważ jednak *Skúška*, w odróżnieniu od swojego pretekstu, napisana jest praktycznie w całości prozą, uwagi tłumacza dotyczące tłumaczenia prozy również odnieść można do tego utworu.

Waczków, przyznając tłumaczowi prawo do interpretacji stylistycznej, sam stosuje tę metodę w przekładzie dramatu Feldka. Dowolność stylistyczna, z jaką oddaje poszczególne repliki, skutkuje w niektórych upotocznieniem i wzmocnieniem ekspresji. Przykład znajdziemy już w tłumaczeniu otwierającej utwór repliki Alcesta:

²⁴⁶ Ibidem, s. 88.

²⁴⁷ Ibidem, s. 55.

²⁴⁸ Ibidem, s. 62.

²⁴⁹ Zob. ibidem, s. 54.

²⁵⁰ Ibidem, s. 62.

II.

Alcest: [...] Fúj! Koľko **odporných tiel na jednej hromade!** Nemajú inej roboty, len sa spoločne vznášať nahí vo vzduchoprázdné? Všetky tie **smiešne figúry** siahajú po slnku — ale to, že majú pod sebou bahno, to ich už nezaujíma! (s. 87)

Przekład dosłowny:

Alcest: Fe! Ileż **wstrętnych ciał razem!** Nie mają nic innego do roboty, tylko wspólnie wznosić się nago w przestworzach? Wszystkie te **śmieszne istoty** sięgają ku słońcu — ale to, że pod sobą mają bagno, już ich nie interesuje!

Przekład Wackowa:

Alcest: [...] Fúj! **Paskuda na paskudzie!** Co za pomysł! Jakież młode wiedzmy **lejące w powietrzu na golasa!** Niby wznoszą się ku słońcu, ale są **wymazane błotem.** (s. 248)

Wacków proponuje określenia z języka potocznego jako ekwiwalenty stylistycznie neutralnych sformułowań, którymi Alcest opisuje oglądany obraz: ciała wzbudzające w Alceście wstręt są określone dosadnie jako *paskuda na paskudzie*, nie *wznoszą się nago w przestworzach*, lecz *leczą w powietrzu na golasa*.

Przykłady upotocznienia języka i wzmocnienia ekspresji w replikach postaci znaleźć można w całym przekładzie Skúški. Świadczą o tym tłumaczenia kolejnych replik Alcesta, w których komentuje on dzieło Oronta:

III.

Alcest: [...] Celá tá odporná mazanica vyzerá presa tak, akoby ju ten **podvodník** Oront namaľoval bahnom! **Všetko je naruby!** Tých niekoľko dobrých obrazov, čo sa podarilo namaľovať niekoľkým maliarom — tie si **niekoľko ľudí** poschovávalo po spálňach! Ale tu, vo foyeri, kde sa denne premelú stovky ľudí — tu je toto! **Ľudu to najhoršie!** (s. 87)

Przekład dosłowny:

Alcest: [...] Przecież cały ten wstrętny bohomasz wygląda tak, jakby go ten **oszust** Oront namalował błotem! **Wszystko na opak!** Tych kilka dobrych obrazów, które udało się namalować kilku malarzom — te kilku ludzi ukryło w swoich sypialniach! Ale tu,

we foyer, gdzie dziennie przewalają się setki ludzi — tu jest coś takiego! **Ludowi to, co najgorsze!**.

Przekład Waczkowa:

Alcest: [...] Przecież cały ten ohydny bohomas robi wrażenie, jakby go ten **szachraj** Oront namalował błotem! No cóż, u nas wszystko jest **na odwyrtkę!** Mamy przecież paru malarzy tworzących świetne rzeczy! Ale ich nie eksponuje się publicznie — wiszą w **prominenckich sypialniach!** Natomiast w foyer teatru, gdzie dzień w dzień przewijają się setki ludzi, daje się coś takiego! **Dla naszych mas gówno jest w sam raz!** (s. 248)

W miejsce uniwersalnego *na opak* tłumacz używa potocznego zwrotu *na odwyrtkę*, a dla odmiany Oront to nie zwykły *oszust*, lecz *szachraj*. Sypialnie, w których wiszą obrazy, to sypialnie wysoko postawionych ludzi: *prominentów*. Zwykli obywatele nie mogą na nic liczyć — jak mówi Alcest, parodiując hasło propagandowe za pomocą wulgaryzmu.

Jeszcze silniejsze upotocznienie i wzmocnienie ekspresji zawiera tłumaczenie repliki Alcesta, w której krytykuje on społeczeństwo, w jakim żyje:

IV.

Alcest: [...] Ludia sú hlúpi — idú sami proti sebe! Ale **mne sa robí zle** z tej dnešnej pretvárky... [...] A aj občas, **aby sa nepovedalo**, vyznamenajú aj toho, kto si to zaslúži... [...] **A nemá to logiku**, keď sa schopný predáva za tú istú cenu ako **neschopný!** [...] Ako sme si len mohli zvyknúť na tú prevrátenú hierarchiu hodnôt. [...] (s. 90)

Przekład dosłowny:

Alcest: [...] Ludzie są głupi — sami występują przeciw sobie! Ale **mnie robi się niedobrze** od tego codziennego udawania... [...] Nawet jeśli czasem, **żeby nie było gadania**, wyróżnią także tego, kto na to zasłużył... [...] **Nie ma w tym logiki**, gdy utalentowanego sprzedaje się za tę samą cenę, co **nieutalentowanego!** [...] Jak mogliśmy przywyknąć do tej opacznej hierarchii wartości.

Przekład Waczkowa:

Alcest: [...] Ludzie są głupi — działają na własną szkodę. Ale **mnie się już rzygać chce**, kiedy widzę na każdym kroku to

zakłamanie... [...] A jeśli od czasu do czasu, **dla zamydlenia oczu**, wyróżnia się również kogoś zasłużonego... [...] **I co za bzdura**: tyle samo płaci się zdolnemu, co i **beztalenciu**! [...] Jak mogliśmy **bez szemrania** przystać na tę opaczłą hierarchię wartości? [...]. (s. 252)

Modyfikacja stylu wypowiedzi postaci nie dotyczy wyłącznie replik Alcesta. Również jego adwersarz Filint operuje w polskim przekładzie stylem bardziej ekspresywnym niż w oryginale.

V.

Filint: No a môžem ja za to, Alcest, že ťa tak **dobré poznám**? Veď to spolu ťaháme už roky! Hocikedy si **nemal ani na polievku** — kto ti dal **na borg**? (s. 88)

Przekład dosłowny:

Filint: Czy to moja wina, Alceście, że **tak dobrze cię znam**? Przecież już od tylu lat trzymamy się razem. Niekiedy **nie miałeś nawet na zupę** — kto ci dawał **na kreskę**?

Przekład Waczkowa:

Filint: **Niestety**, Alceście, nic nie poradzę, ale **znam cię jak własną kieszeń**! Toż tyle lat już jesteś moim bywalcem! Niejeden raz **nie starczało ci nawet na gulasz**! I kto ci dawał **na kredyt**? (s. 249)

W cytowanym przykładzie zwraca uwagę tłumaczenie ekspresywnemu *nemát ani na polievku* quasi-frazeologizmem *nie starczało na gulasz*, w którym nastąpiło ukonkretnienie, również częste w Waczkowa tłumaczeniu utworu Feldka.

Przykładów upotocznienia i wzmocnienia ekspresji dostarczają tłumaczenia replik Celimeny:

VI.

Celimena: Spokojne mu **vysyp** všetko, čo **máš na duši**. Len či pochopí, že mu všetko hovoríš z lásky... **Pálila si aj za ním**, pamätám sa, ako vždy pred tebou **utekal** a kričal — „**Nerob, teta!**” Nikdy si nedosiahla, aby **na teba zabral** — a vidím, že si sa nepoučila! Zase sa chystáš **ísť naňho zle**! (s. 114)

Przekład dosłowny:

Celimena: Spokojnie **wyznaj** mu wszystko, co ci **leży na duszy**.
 Jak tylko zrozumie, że wszystko mówisz z miłości... **Uganiałaś się za nim**, pamiętam, jak zawsze **uciekał** przed tobą i krzyczał: „**Nie rób tak, ciociu!**”. Nigdy nie udało ci się osiągnąć tego, żeby dobrze na ciebie zareagował — i widzę, że niczego się nie nauczyłaś! Znowu **źle** próbujesz **do niego podejść!**

Przekład Waczkowa:

Celimena: Spokojnie **wyznaj** mu wszystko, co **masz na wątrobie**.
 Tylko czy zrozumie, że mu wszystko mówisz z miłości...? Przecież **zastawiałaś i na niego sidła**, pamiętam, jak **zwiewał** przed tobą, wołając „**Nie czaruj, ciotko!**”. Nigdy ci się z nim nie udało dopiąć celu — i widzę, że nie zmądrzałaś! Znow **próbujesz go ustrzelić z grubej rury!** (s. 284)

Efekt ten tłumacz osiąga dzięki podwyższonemu w porównaniu z oryginałem nasyceniu tekstu replik frazeologizmami.

O dążeniu do upotocznienia świadczy też tłumaczenie toastu, jaki wznosi Oront: *Na zdravie!* (s. 95), czyli dosłownie *Na zdrowie!*, w formie *Abyśmy!* (s. 259), a także zamówienia, jakie składa bufetowemu:

VII.

Oront: [...] Filint, **dve vodky** a dve pressá! (s. 93)

Oront: [...] Filincie, **dwa symboliczne** i dwie kawy. (s. 257)

Przejawem strategii upotocznienia jest także fakt, że tłumacz zrezygnował z przekładu w formie wiersza pierwszej z trzech napisanych w ten sposób replik oryginału. W tym duchu również ograniczył tłumacz liczbę fragmentów pisanych w oryginale mową wiązaną:

VIII.

Celimena: Prekrásna kytica! **Aký ste milý** pane!

Kyticu dostať už na skúške — to sa stane

herečke **zriedkavo...** (s. 99)

Przekład dosłowny:

Przepiękny bukiet! Jaki pan miły!

Dostać bukiet już na próbie — to rzadko zdarza się aktorce...

Przekład Waczkowa:

Głos Celimeny: Cudowny bukiet! **Strasznie pan miły!** Dostać kwiaty już na próbie — to **doprawdy rzadko** spotykane w świecie aktorskim... (s. 265)

Cechą języka w dramacie współczesnym jest upotocznienie stylu wypowiedzi postaci, zgodnie z tym kierunek stylistycznych modyfikacji przyjęty w tłumaczeniu słowackiego dramatu wydaje się więc jak najbardziej pożądany. Jednak w zaproponowanym przez Waczkowa przekładzie dramatu Feldka występują zmiany odwrotne, polegające na wzmocnieniu literackości. Taki efekt można dostrzec w tłumaczeniu repliki Filinta:

IX.

Filint: [...] Alcest, sám hovoríš, že tí dnešní **zbojníci sú slušní**. Kedysi, keď ešte boli zbojníci **zarastení odroni**, čo mali pásku cez oko a v ruke žabykláč, a keď **revali** po hore tak, že si **ich** už z diaľky začul — ľahko si si s nimi dal rady! Alebo si radšej vôbec nešiel do hory — alebo si šiel, ale pripravený. Ale ako sa pripravíš na **slušného zbojníka**? **Slušný zbojník** má pekne vyžehlený sivý oblek a elegantnú kravatu, kedy ti napadne dať si pozor na takého fešáka? Až keď ňa tou kravatou hrdúsi! A vtedy je už neskoro. Vtedy už len zachrčíš a vypustiš dušu. A predtým, ako ju vypustiš, ešte v tej poslednej chvíľke života začuješ, ako ti **slušný zbojník** šepká do ucha: „prepáč, kamarát, ale nešlo to inak”. Nie, Alcest, s tými dnešnými **slušnými zbojníkmi** sa netreba zahrávať! Vravím ti znova — najmúdrejšie je zamiešať sa medzi nich! (s. 89)

Filint: [...] Alceście, mówisz, że ci dzisiejsi **rozbójnicy są dobrze ułożeni**. Z nimi nie tak łatwo, jak z tymi niegdysiejszymi, co to **wzrok dziki, suknia plugawa, gęba zarośnięta**, przez oko czarna opaska i w rękę majcher, a przy tym **rejwach robili** taki, że z daleka tych **nieokrzesanych zabijaków** było słyhać. Więc albo się nie szło wtedy w góry, albo się wiedziało, że się z nimi człowiek spotka. A skąd masz wiedzieć, że spotkasz rozbójnika, skoro jest **dobrze ułożony**? Ma na sobie popielaty garnitur i elegancki krawat. I kiedy coś cię tknie i zaczynasz mieć się na baczności, jest już za późno: on cię już tym krawatem dusi — zdążysz tylko zaharczeć [sic!]²⁵¹ i wyzionąć ducha. Ba, zanim go wyzioniesz, usłyszysz nad uchem szept **dobrze ułożonego zbója**: „Wybacz, przyjacielu, ale nie było innego wyjścia”. Nie,

²⁵¹ Pisownia oryginalna.

Alceście, dzisiaj nie ma co **iść udry na udry** z tymi **dobrze ułożonymi rozbójnikami!** Obstaję przy swoim — najrozsądniej jest między nich przeniknąć! (s. 250—251)

W zacytowanym fragmencie z jednej strony mamy wzmacniające ekspresję wypowiedzi, ale też jej literackość, naturalizujące koloryt kulturowy tłumaczenie prozaicznego określenia słowackiego *zarastení odroni*, dosłownie *zarośnięte chamy*, cytatem z *Powrotu taty* Mickiewicza: *wzrok dziki, suknia plugawa*, a słowacki banalny zaimek wskazujący *ich* zastąpiony ekspresywno-literackim określeniem *nieokrzesanych zabijaków*. Z drugiej zaś strony w miejsce nienacechowanego stylistycznie *revať* (*reváli po hore*), czyli *wrzeszczeć*, pojawia się przestarzałe, gwarowe (z jidysz) *robić rejwach*. Podobnie archaizujący, zatem wzmacniający literackość, efekt wywołuje tłumaczenie powtórnego kilkakrotnie w oryginale określenia *slušní zbojníci*, które Waczków oddaje jako *rozbójnicy/zbóje dobrze ułożeni*. Sformułowanie: *dobrze ułożony* jest już dziś przestarzałe, efekt oksymoronu, o który w tym wyrażeniu w oryginale chodzi, we współczesnej polszczyźnie można osiągnąć, pisząc o *uprzejmych/dobrze wychowanych/grzecznych rozbójnikach/zbójach*. Zmodyfikowane użycie polskiego zwrotu *iść na udry* (*iść udry na udry*) można chyba uznać za chęć wzmocnienia ekspresji.

Repliki wierszowane w oryginale pozostają też wierszowane w przekładzie, poza jedynym przykładem, o którym była mowa wcześniej. Tu tłumaczenie wydaje się odchodzić od upotocznienia i naturalności językowej, czemu sprzyjają zarówno liczniejsze niż w wersji słowackiej elementy archaizacji językowej w zakresie leksyki (słowac. *chaos* = pol. *męt*, słowac. *okolo* = pol. *dookolny*, słowac. *že* = pol. *snadź*, słowac. pot. *držať hubu a krok* = pol. *nie szeptać po kątach* zamiast *milczeć i nie wychylać się*), poetyzmy, jak i sama forma wierszowa.

X.

Celimena: Všetko je inak! Ten **chaos** máš v sebe, chlape!

Si skrátka typ, čo po vlastnom šťastí šliape!

To z tvojho vnútra sa šíri aj **okolo**

ten **chaos**... Bez teba by ho tu nebolo.

Veď ak je ozaj zle — ako to tebe zdá sa,

prečo si nedostal doteraz plný zásah?

Prečo by som sa ti povedať bála vec

prostú — že ten a ten muž je môj milenec

a teba nechcem už? No vravím čosi také?

A čo mám za vernosť? Vždy výčitky len dáke.

Ty totiž veríš viac tým vlastným výmyslom,

než mojim prísahám a dobrým úmyslom!

Mizantrop! Zaslúžiš si ozaj bez milosti,
aby ťa tvoje zlé sny stretli v skutočnosti! (s. 124)

Celimena: Chaos masz w sobie! zrozum wreszcie, przejrzyj, ślepcze!
Ty przecież jesteś tym, co własne szczęście depcze!
Bo ten **męt**, co masz w duszy, w zamęt się przemienia
Dookolny i pada na nas na kształt cienia.
Więc czarno widzisz: wszyscy są źli i nieszczerzy!
Lecz żaden cios podstępny w ciebie nie uderzył.
A ja, gdyby mi drogi był inny mężczyzna
Lub gdybym cię nie chciała — czemu bym ci wyznać
To miała bać się? Kocham — i już! A ty, struty,
Nic tylko mnie posądzasz i czynisz wyrzuty,
Bardziej mrzonkom swym wierząc, co się w tobie plenią,
Niż moim szczerym chęciom, gustom, zapewnieniom!
Doprawdy zasługujesz, mizantropie miły,
Aby twoje złe sny się w jawę przemieniły. (s. 296)

XI.

Alcest: Ó, bože, či si vieš predstaviť väčšiu krutosť?
Ak nie ja — kto si zaslúži väčšiu ľutosť!
Toľko som bojoval, vždy hop alebo trop —
a tvrdia o mne dnes, že nie som mizantrop!
Že málo žlčník môj z tej zalievanej kávy
sa búril — ostatní keď cítili sa zdraví! [...]
Držali hubu aj krok — a dnes idú vpred!
A ja som zaostal a ani v jednej z viet
nemôžem povedať už žiadnu pravdu svetu,
už všetko vedia zas! [...]

Odchádzam do bufetu! (s. 132)

Alcest: O Boże, czy widziałeś kiedy większą szuflę?
Kto tu bardziej na litość niż ja — zasługuje?!
Szamotałem się, darłem jak zlany ukropem,
A dziś mówią: nie jesteś szczerym mizantropem!
Snadź po tureckiej kawie zbyt mało się żółci
Ulewało mi, skoro ten ludek czuł ci
Się zdrów!
[...]
Dziś ten ludek mnie stłamsił i sam naprzód kroczy,
Już nie **szepce po kątach** — krzyczy, więc mu w oczy
Nie mogę cisnąć prawdy choćby w zdaniach paru —
Toż on wszystko wie lepiej!
[...]

Odchodzę do baru! (s. 306—307)

To wrażenie może jednak być spowodowane tradycją realizacji Molierowskiego aleksandrynu w przekładzie, który na język polski tłumaczony był trzynastozgłoskowcem ze średniówką po siódmej sylabie i stałym akcentem paroksytonicznym w klauzuli. W toku rozwoju systemu wiersza polskiego uległ on sylabotonizacji i tym samym stał się typowy nie tylko dla poezji okresu piśmiennictwa, ale też doby romantyzmu oraz modernizmu. W przekładzie wierszowanych fragmentów *Skúski* widać dążenie tłumacza do zachowania właśnie takiej formy wiersza, stąd niekiedy nienaturalny dla języka polskiego szyk zdania. Tymczasem w literaturze słowackiej aleksandryn oznacza dwunastosylabowy wiersz jambiczny ze stałą średniówką po szóstej sylabie. Wiersz taki typowy był dla poezji słowackiej czasów Štúra, czyli okresu romantyzmu, jednak tę formę wierszową słowaccy poeci stosowali sporadycznie. Feldek właśnie takim wierszem posłużył się we fragmentach swojego utworu, przy czym warto dodać, że w jego realizacji pojawiają się nietypowe dla tej formy wiersza w literaturze słowackiej rymy męskie. Rymów takich brak w polskim przekładzie. W gruncie rzeczy jednak nie jest jasne, dlaczego te akurat fragmenty Feldek w swoim utworze zapisał wierszem (można to zrozumieć jedynie w odniesieniu do fragmentu ostatniego, zamykającego cały utwór). Być może stanowi to w tekście — obok między innymi imion postaci, kolejności ich pojawiania się na scenie, tematów ich rozmów itd. — kolejny sygnał związku utworu Feldeka z dramatem Moliera, ale też z innej perspektywy można to zinterpretować jako chęć udowodnienia przez autora, że jest zdolny do przetłumaczenia *Mizantropa* i że przedłożył teatrowi w miejsce zamówionego przekładu utwór własny nie dlatego, że zadanie go przerosło, lecz z jakichś innych przyczyn.

Zagadnieniem stylu w przekładzie, w tym także w przekładzie dramatu, zajmował się już wiele lat temu František Miko. Jak pisał, dialog w dramacie wykazuje co prawda podobieństwo do dialogu w epice, ale nie jest identyczny, gdyż ze względu na nieobecność narratora to właśnie repliki postaci przejmują funkcję wypowiedzi narratorskiej, opisując czy komentując zdarzenia, uzupełniając przedstawiany obraz rzeczywistości. Zarazem repliki służą przedstawieniu komunikacji między poszczególnymi postaciami danego utworu, relacji, jakie między nimi zachodzą. Są też źródłem informacji o samej postaci — postać „staje się” dzięki temu, że się wypowiada, a sposób, w jaki to czyni, zarazem ją opisuje, jest sygnałem jej charakterystyki. Jednocześnie styl języka w dramacie ściśle wiąże się, zdaniem Františka Miki, z tematem, przy czym choć temat dany jest przez język, jednak to temat właśnie „rządzi” językiem:

[...] koncepcia štýlu, ktorá štýlovú osobitosť vyvodzuje rovnako z jazyka ako z témy [...] vychádza zo štýlovej jednoty diela, t.j. z toho, že osobitosť výstavby literárneho diela (a dramatického textu) sa nemôže realizovať v jazyku podľa iných princípov ako v téme. Pritom fundujúcim plánom je v tejto relácii vždy skôr téma než jazyk.

[...] koncepcia stylu, która stylistyczną specyfikę wywodzi zarówno z języka, jak i z tematu [...], wychodzi od stylistycznej jednolitości dzieła, to jest od tego, że specyfika budowy utworu literackiego (także tekstu dramatycznego) nie może być realizowana w języku według innych zasad niż w zakresie tematu. Przy tym uzasadnieniem tej relacji zawsze jest raczej temat niż język²⁵².

Wszelkie modyfikacje stylistyczne w przekładzie replik dramatu łączą się zatem z ryzykiem stworzenia przekładu nieadekwatnego. Mogą skutkować zmianą obrazu postaci, relacji pomiędzy nimi, mogą też zmienić stosunek między językiem a tematem, a to już oznacza ingerencję na poziomie fenotypu i genotypu utworu, która może rzutować na jego wartość artystyczną. Waczkowa propozycje modyfikacji stylu w przekładzie dramatu Feldka nie pociągnęły za sobą tak poważnych konsekwencji, choć niekiedy skutkują pewnymi zmianami: przesunięciami w zakresie sensu, zmianą kolorytu kulturowego. W przykładzie VI nastąpiła modyfikacja sensu: w oryginale Celimena zwraca uwagę swojej rywalce Arsinoe, że jej sposób „podrywania” Alcesta jest zły i nie przyniesie rezultatu, jakiego tamta oczekuje. Natomiast w przekładzie mowa jedynie o tym, iż sposób, w jaki Arsena chce pozyskać względy Alcesta, jest prymitywny i obcesowy.

Z kolei w przykładzie VII zmiana stylu potocznego wypowiedzi na styl literacki wiąże się z wprowadzeniem elementu kultury polskiej, co może być interpretowane jako przejaw tłumaczenia skolonizowanego przez kulturę docelową. Następny przykład takiej postawy tłumacza znajdziemy w rozmowie Celimeny z Arseną:

XII.

Celimena: (do Arsinoe) [...] veď ty si vždy o sebe tvrdila, že si **pobožná** [...]. Čo by potom povedali ľudia, ktorí už dnes tvrdia, že tvoja **pobožnosť** je iba plášť... (s. 113)

Celimena: (do Arseny) [...] przecież sama mówisz, że jesteś **dobrą katoliczką** [...]. To by się ucieszyli ci wszyscy. Którzy twierdzą, że twoja **dewocyjna pobożność** jest tylko płaszczkiem... (s. 263)

²⁵² F. MIKO: *Dramatická hovorovosť a jej štylistické zdroje u J.G. Tajovského*. V: IDEM: *Štýlové konfrontácie*. Bratislava 1976, s. 124–146, cytat ze s. 145. Tłum. — L.S.

W oryginale mowa jedynie o tym, że Arsinoe to osoba pobożna, ale nie wiemy, jakiego jest wyznania i czy jej pobożność nie graniczy z dewocją. Dokonując amplifikacji, tłumacz najwyraźniej uznał, iż taki wariant będzie bliższy polskiemu odbiorcy, poddając się stereotypowi Polaka-katolika. Tego typu naturalizacje, nieuzasadnione koniecznością zaradzenia ograniczonej przekładalności lub nieprzekładalności danego elementu tekstu, mogą być efektem nieświadomych działań tłumacza. Badacze przekładu oceniają je negatywnie. Warto jednak zauważyć, że naturalizację, polegającą na zbudowaniu intertekstualnej relacji z tekstami kultury polskiej, z sukcesem wykorzystał Bartosz Wierzbęta, tłumacz dialogów filmu *Shrek*. Efekt, jaki dzięki temu osiągnął, zyskał uznanie polskiej publiczności, pozytywnie wpływając na recepcję obrazu w naszym kraju. Sytuacja pokazuje, że opinia znawców i *vox populi* nie zgadzają się z sobą, co zresztą często się zdarza, nie tylko w odniesieniu do przekładu.

W zacytowanym przykładzie XII daje się zauważyć inne zjawisko, częste w polskim tłumaczeniu dramatu Feldka, mianowicie ukonkretnienie. W replikach ukonkretnienia przejawiają się kolejnymi amplifikacjami, czego przykład znajdziemy również w innych miejscach utworu, jak choćby we fragmencie dialogu Celimeny z Arseną.

XIII.

Celimena: (do Arsinoe) [...] Prišla si sa pozrieť na skúšku? Práve je pauza. Poď **si niečo dať!** (s. 111)
(czyli w przekładzie dosłownym: *Zamów sobie coś!*).

Celimena: (do Arseny) [...] Przyszłaś popatrzeć na próbę? Akurat mamy przerwę. Przysiadź się **na kawkę!**... (s. 281)

Ukonkretnienie można tu wytłumaczyć sytuacją: Arsena zastaje Celimenę nad filiżanką kawy, a ta chce okazać serdeczność wobec koleżanki.

Inne ukonkretnienie występuje w sytuacji, kiedy tłumacz — wbrew oryginałowi, a także wbrew opisanej wcześniej strategii upotocznienia — posługuje się w przekładzie *quasi*-terminologią medyczną:

XIV.

Filint: [...] Vidíte sama, stále sa mi nedarí opraviť to presso — a tá zalievaná káva dráždi každému žľník. Najviacej Alcestovi. Asi má kamene a dostal **záchvat**, keď sa mu Celimena priznala, že ju Oront maľoval holú. [...]

Elianta: Podľa mňa nie je správne nazývať to, čo sa deje s Alcestom, obyčajnou **podráždenosťou**. [...] (s. 118)

Filint: [...] Po prostu stale mi się nie udaje naprawić tego ekspresu — a kawa po turecku źle działa ludziom na woreczek żółciowy. Najbardziej rozdrażniony jest Alcest, widać ma kamienie, a kiedy Celimena przyznała się, że nago pozowała Orontowi, dostał **ataku wątroby**. [...]

Elianta: Według mnie nie jest rzeczą słuszną nazywać to, co się dzieje z Alcestem, **podrażnieniem woreczka żółciowego**. [...] (s. 288)

Tłumaczenie rozmija się przy tym ze znaczeniami w oryginale: w pierwszym przypadku nie ma mowy o *ataku wątroby*, lecz po prostu o *ataku*; w przypadku drugim natomiast oryginał mówi o rozdrażnieniu Alcesta, nie o *podrażnieniu woreczka żółciowego*. Z perspektywy znaczenia oryginału te ukonkretnienia nie są istotne, choć modyfikują wizerunek bohatera dramatu, który okazuje się osobą o wrażliwym systemie trawienia, a nie psychic, ale też nie wydają się konieczne i można tu mówić o nad tłumaczeniu²⁵³. Każde ukonkretnienie w mniejszym lub większym stopniu modyfikuje sytuację przedstawioną w poszczególnych scenach, nie pozostaje bez wpływu na wizerunki postaci i na relacje między nimi.

Amplifikacje wiążą się też w niektórych przypadkach z koniecznością wyjaśnienia odbiorcy sekundarnemu zjawiska lub *realium* typowego dla kultury wyjściowej — słowackiej, a obcego kulturze polskiej.

XV.

Filint: (do Alcesta) Alcest, si predvolaný pred komisiu. (s. 125)

Filint: (do Alcesta) **Montują komisję w związku z twoją sztuką** i masz przed nią stanąć. (s. 297)

XVI.

Filint: Nemusiš nikde chodiť. Prídu sem za tebou. Ale myslím, že by si sa nemal báť. [...] (s. 125)

Filint: Nie musisz nigdzie chodzić. Zbiorą się tutaj. Ale nie bój się, **wzięli i mnie do komisji**. [...] (s. 297)

W oryginale z wypowiedzi Filinta nie wynika, o jaką komisję chodzi, wyjaśnienia próżno też szukać w innych replikach. Aluzyjną informację pozostawiono zatem domysłowości odbiorcy, który wie jedynie, iż Alcest naraża się na kłopoty ze względu na swoją otwarcie krytyczną postawę wobec rzeczywistości, i który może założyć, że

²⁵³ U. DĄMBSKA-PROKOP: *Nad tłumaczenie*. W: *Mała encyklopedia przekładoznawstwa...*, s. 145–146.

chodzi o komisję oceniającą jego sztukę, nad której inscenizacją właśnie pracuje teatr, jeśli tenże odbiorca orientuje się w szczegółach ówczesnego życia artystycznego, w tym — w formach działania cenzury, ale może też przyjąć jakieś inne rozumienie, bliższe swojemu doświadczeniu i wiedzy. Waczków uzupełnia informację zawartą w replice, zachowując związek logiczny z sytuacją zarysowaną w dramacie, ale zarazem pozbawia recypienta możliwości samodzielnej interpretacji, narzucając własną i wyręczając go w konieczności jej prowadzenia.

W kilku przypadkach za pomocą amplifikacji tłumacz rozwiązuje również problem kolorytu kulturowego w przekładzie, jak na przykład w scenie, w której Alcest i Akast rozmawiają, korzystając z pośrednictwa nierzetelnego i ewidentnie manipulującego informacją tłumacza Klitandra.

XVII.

Klitander: Keď ste už u nás, máte ochutnať **bryndzové halušky**...
[...] aj **žinčicu**... [...] aj **zákvas**. (s. 108)

Klitander: Bryndzové halušky už ochutnal. [...] Aj žinčicu. [...] Ochutnal by aj zákvas, ale ho **nikde nedostať**. (s. 109)

Klitander: Skoro już jest pan w naszym kraju, to radzi skosztować **naszą kulinarną specjalność — kluseczki z bryndzy**... [...], a także **bardzo smaczną żentycę**... [...] no i, oczywiście, **paprykowaną słoninę**. (s. 276)

Klitander: Degustował już kluseczki z bryndzy. [...] Pił również żentycę. [...] Chętnie by również skosztował paprykowanej słoniny, ale **nie nadarzyła mu się okazja**. (s. 277)

W przekładzie przytoczonego fragmentu (niewolnym od błędów składniowych) nie tylko zachowano w miarę możliwości słowackie realia kulinarne (choć każdy słowacysta zwróci uwagę, że *bryndzové halušky* to nie *kluseczki z bryndzy* — dopełniacz, ale z *bryndzą* — narzędnik), gdyż nawet owa *paprykovaná słonina*, którą tłumacz zastąpił *zákvas* (czyli *pełnotłuste zsiadłe mleko*), należy do typowych potraw słowackich. Interesująca jest także zmiana przyczyny tego, że Akast nie skosztował jeszcze owego słowackiego specjału. W oryginale Klitander nie mógł skosztować przysmaku, bo nie można go nigdzie kupić, czyli jest to towar deficytowy, podczas gdy w przekładzie pada eufemistyczna informacja, iż *nie nadarzyła się okazja*, co dotyczy nie produktu, lecz okoliczności, które inaczej niż dostępność produktu mogą zależeć od samych zainteresowanych nim. Tłumaczenie dostarcza argumentu przeciwko twierdzeniu Feldka, iż przekład w językach blisko spokrewnionych nie jest obciążony funkcją informacyjną.

Z kolei w innym miejscu ukonkretniające amplifikacje pozwalają Waczkowowi na zachowanie pewnych elementów, których inaczej nie można było zachować. Dotyczy to obecnej w oryginale gry językowej. Filint wykorzystuje ją w rozmowie z dziennikarką Eliantą, usiłując w dowcipny, prześmiewczy sposób uświadomić kobiecie, że w jakiś sposób są do siebie podobni:

XVIII.

Filint: [...] Vy pracujete pri presse, ja pracujem pri presse — dávno sa mi zdá, že my dvaja patríme k sebe. (s. 105)

Filint: [...] A co do mówienia, to sprawa jasna: pani pracuje na rzecz „Ekspresu” i ja też — na rzecz ekspresu (*wskazuje na ekspres do kawy*)... (s. 272)

Gra językowa w przekładzie jest zgrabniej skonstruowana niż w oryginale, w języku słowackim bowiem forma *pracovať pri presse* oznacza dokładnie: *pracować przy kawie/przy obsłudze ekspresu do kawy*, gdyż rzeczownik *presso/preso* ma właśnie dwa takie znaczenia: *kawa* lub *ekspres do kawy*²⁵⁴, nie oznacza natomiast *prasy* — ani w znaczeniu gazet codziennych, bo to w języku słowackim *tlač*²⁵⁵, ani urzędnika, ponieważ takie znaczenie w języku słowackim ma rzeczownik *lis*²⁵⁶. Feldek mógł jedynie oprzeć się na skojarzeniu fonetycznym z gwarowym leksemem o tym samym znaczeniu: *preš*²⁵⁷, podczas gdy Waczków miał do dyspozycji wieloznaczność polskiego rzeczownika *prasa*. Odnotujmy przy okazji obecność pewnej różnicy kulturowej, ujawniającej się w przekładzie. Otóż w wersji słowackiej z powodu awarii ekspresu Filint serwuje klientom kawę „zalewaną” (*zalievaná káva*), tymczasem w polskim przekładzie jest to kawa parzona *po turecku*. Mamy tu do czynienia z naturalizacją sytuacyjną, podobnie jak w cytowanej już replice Filinta w przykładzie IV, w której pada zwrot *nemať ani na polievku*, realizowany przez Waczkowa jako *nie starczało ci nawet na gulasz*. Można się zastanawiać, dlaczego tłumacz zdecydował się zamienić zupę akurat na gulasz, skoro Polakowi nie skojarzy się on ani z zupą, ani z potrawą dla ubogich i nie z kuchnią słowacką, lecz z węgierską. To kolejny dowód na realizację koncepcji Waczkowa, wedle której tłumacz ma prawo zachować wolność interpretacyjną.

²⁵⁴ <http://slovníky.juls.savba.sk/>, hasło: *presso*.

²⁵⁵ <http://slovníky.juls.savba.sk/>, hasło: *tlač*.

²⁵⁶ <http://slovníky.juls.savba.sk/>, hasło: *lis*.

²⁵⁷ <http://slovníky.juls.savba.sk/>, hasło: *preš*.

Ukonkretnienia widoczne są zwłaszcza w tłumaczeniu didaskaliów.

XIX.

Alcest [...] (*Vykročí k dverám vedľa bufetu a tvorí ich, chvíľu sa pozerá do sály, ktorú tušíme za nimi, a začujeme spolu s ním Celimenin smiech, potom ich zase zatvorí a vráti sa **na svoje miesto** pri pulte*). (s. 92)

Alcest (*podchodzi do drzwi obok baru, otwiera je, przez chwilę patrzy w głąb sali, którą tam sobie wyobrażamy, słysząc śmiech Celimeny — Alcest zamyka drzwi i wraca **na wysoki stółek** przy barku*). (s. 256)

XX.

Oront (*Odíde dverami vedľa bufetu*). (s. 98)

Oront (*wychodzi drzwiami obok baru **do sali teatralnej***). (s. 264)

XXI.

Eliahta (*prichádza so zápisníkom a malou kyticzkou*). (s. 102)

Eliahta (*przychodzi **bocznymi drzwiami**, z notesem i bukiecikiem*). (s. 269)

Widać tu pewną skłonność tłumacza do reżyserowania, co wpisuje się w jego koncepcję interpretacyjnej wolności tłumacza, w myśl której Waczków proponuje odbiorcom *Próby* własną wizję przestrzeni scenicznej. Z jednej strony należy docenić uwagę, jaką obdarza didaskalia, na ogół bowiem tłumacze skupiają się na tekście głównym, poboczny traktując po macoszemu. Z drugiej — w tym wypadku również można mówić o nadtłumaczeniu, które narzuca odbiorcy interpretację translatora: wolność tłumacza realizuje się kosztem wolności recypienta. Zresztą owa postawa niekiedy prowadzi Waczkowa na manowce.

XXII.

Celimena: *Ako si si mohol o mne pripustiť takú škaredú myšlienku, keď som len žartovala?*

Alcest: [...] Ten **mój** przekliato mały zmysel pre humor! (s. 121)

Celimena: *Jak w ogóle mogłeś do siebie dopuścić taką myśl, nie połapałeś się, że żartowałam?*

Alcest: [...] To **twoje** diabelnie przyziemne poczucie humoru! (s. 292)

W podanym przykładzie Alcest zwraca się do Celimeny po kolejnej kłótni w scenie zazdrości, jaką robi swej ukochanej, on sam tłumaczy się tu ze swej postawy przed ukochaną, która czyni mu wymówki. Tymczasem w przekładzie to uwaga Alcesta staje się wymówką skie-

rowaną do Celimeny, sam pisarz nie stawia się w sytuacji winnego, ale podkreśla brak poczucia humoru cechujący ukochaną. Logika sytuacji zostaje naruszona, wymówka powinna raczej prowokować do kolejnej sprzeczki, tymczasem kochankowie dochodzą do zgody.

W innym przykładzie konsekwencje są poważniejsze.

XXIII.

Elianta: Čo mám čo tajiť — **váš postreh je presný a asi to, že som do Alcesta zamilovaná, na mne vidieť.** Nuž áno — v týchto veciach je najlepšia úprimnosť. Som doňho zamilovaná. Ale **na Celimenu nežiarlim.** Práve naopak. Veď mám ho rada, a tak mu zo srdca želám, aby sa mu splnilo, o čom sníva... Ba keby to záviselo odo mňa, urobila by som ochotne, čo by bolo treba, aby si Alcest a Celimena mohli šťastne padnúť do náručia!

Filint: Ste stelesnená obetavosť... (s. 104)

Elianta: No cóž, **trafił pan w dziesiątkę, jestem chyba rzeczywiście zakochana w Alceście, ale też tego nie taję.** W tych rzeczach najlepsza jest szczerosć. Jestem w nim zakochana. Ale też **nie zazdrozczę Celimienie.** Wprost przeciwnie. Przecież go kocham, więc z całego serca mu życzę, ażeby mu się spełniło, o czym marzy... Bo gdyby to zależało ode mnie, z ochotą uczyniłabym wszystko, co trzeba, ażeby Alcest i Celimena mogli szczęśliwie paść sobie w objęcia!

Filint: Jest pani wcielonym poświęceniem! (s. 272).

Modyfikacje w początkowym fragmencie repliki Elianty odnotowujemy jedynie dla porządku: dzięki zastosowaniu frazeologizmu *trafić w dziesiątkę* w miejsce *dokładnego spostrzeżenia (postreh presný)* tu również zaznacza się dążność do wzmocnienia ekspresji i upotocznienia wypowiedzi postaci. Dalej tłumacz stosuje modulację: z wypowiedzi Elianty wynika, że nie ma stuprocentowej pewności co do jej uczuć do Alcesta. Mówi, że *chyba* jest zakochana, podczas gdy w oryginale owo przypuszczenie nie dotyczy uczucia, którego jest pewna, lecz tego, czy widać je w zachowaniu dziennikarki. Zatem można stwierdzić, że w stosunku do oryginału tłumacz formułuje inną sytuację emocjonalną postaci. Głębsze konsekwencje ma zmiana w kolejnym fragmencie repliki: w przekładzie Elianta nie zazdrości Celimienie. Dalsza część jej wypowiedzi traci logiczny związek z tym stwierdzeniem, bo nie bardzo wiadomo, czego nie zazdrości Celimienie, skoro wiemy, że Alcest jest w aktorce zakochany, a Elianta życzy mu, by ta miłość się spełniła. Owo zachwianie logicznej spójności sytuacji spowodowane jest drobnym na pozór błędem w przekładzie: otóż słowackie *žiarliť na koho*, co znaczy *być zazdrośny o kogo, co*, nie

zaś zazdrościć komu, czemu²⁵⁸. Dlatego też w przekładzie powinno być: *Ale nie jestem zazdrosna o Celimenę*.

Podobnie należy też ocenić ewidentny błąd w przekładzie repliki Alcesta, który w rozmowie z Arsinoe/Arseną charakteryzuje miłość wedle własnych kryteriów wartości:

XXIV.

Alcest: [...] moja žiarlivosť je len to, čo musím znášať tak ako robotník musí pri svojej práci znášať únavu a pot... no hlavná je tá práca... hlavná je láska, ktorá zradu premáha... Len taká láska má zmysel a **práve takou ľúbim ja!** (s. 115)

Alcest: [...] ja wiem, że moja zazdrość jest nieodłączna od mojej miłości, tak jak zmęczenie jest nieodłączne od pracy... ale ważna jest praca... ważna jest miłość, która przewycięża zdradę... Tylko taka miłość ma sens i **taką lubię!** (s. 286)

Istotna zmiana dotyczy ostatniego zdania repliki. W oryginale Alcest mówi o swojej miłości *taka ma sens i taką właśnie [miłością] kocham*, czyli *taka jest moja miłość*. Odbiorca oczywiście wie, że Alcest mówi o swojej miłości do Celimeny, choć w scenie rozmowy z Arsinoe imię to nie pada ani razu. Natomiast z przekładu wynika, że Alcest nie mówi o **swojej** miłości, lecz o takiej formie miłości, którą lubi i jak można przypuszczać — jaką chciałby być kochany. Modulacja po raz kolejny prowadzi do zmiany wizerunku postaci: Alcest podkreślając, jaką miłość lubi, zwraca uwagę na swoje potrzeby i staje się osobą słabą, podczas gdy w oryginale podkreśla wartość uczucia, które sam oferuje, wydaje się więc osobą silną psychicznie i pewną siebie.

Waczków nie dysponował aktywną znajomością języka słowackiego i stosując przekład intuicyjny oparty na znajomości języka czeskiego oraz bliskości języków czeskiego, słowackiego oraz polskiego prawdopodobnie nie tyle rozumiał, ile domyślał się znaczeń. Przystępując do przekładu dramatu Feldka, był już doświadczonym tłumaczem, także w zakresie przekładu z języka słowackiego, mimo to, podobnie jak tłumacze wcześniej analizowanych utworów, także w kilku miejscach tekstu uległ po prostu mylącym podobieństwom międzyjęzykowym. Po raz kolejny można się przekonać, że przeświadczenie o łatwości przekładu w językach blisko spokrewnionych jest złudne, poleganie na intuicji nie zawsze daje dobre rezultaty, a przekład w językach blisko spokrewnionych nie należy do zadań łatwych. Wbrew blisko-

²⁵⁸ <http://slovníky.juls.savba.sk/> hasło: žiarliť.

ści języków wcale nietrudno o przekład nieadekwatny, zwłaszcza że może on być skutkiem braku precyzji i nazbyt dowolnej interpretacji. Powstałe błędy stanowią rysę na pracy tłumacza, gdyż, jak pisze Waczków, „nawet najlepsza znajomość języka oryginału nie ustrzeże nikogo przed mniejszymi czy większymi potknięciami, [lecz — L.S.] nie one decydują o wartości przekładu”²⁵⁹, a „nierzetelność translator-ska ze świadomą — chyba — dowolnością interpretacyjną [to — L.S.] deprymujący obraz brakoróbstwa”²⁶⁰.

Najpoważniejsza modyfikacja znaczeń w interpretacji znajduje się w I podanym przykładzie, czyli w tłumaczeniu pierwszej repliki Alcesta. Nie chodzi tylko o to, że *istoty* to w przekładzie *młode wiedźmy*, ich ciała są *wymazane błotem*, o czym nie wspomina oryginał. Zmiany dotyczą całej repliki:

XXV.

Alcest: (*prichádza a prezerá si divákov. Postupne však diváci pochopia, že si vlastne prezerá neviditeľnú štvrtú stenu a niečo, čo je na nej namalované*) Fui! Koľko odporných tiel na jednej hromade! Nemajú inej roboty, len sa spoločne vznášať nahí vo vzduchoprázdné? Všetky tie smiešne figúry siahajú po slnku — ale to, že majú pod sebou bahno, to ich už nezaujíma! **No, len smelo! Len sa ďalej bezstarostne vznášajte a siahajte, vy odporné nahé bytosti! To bahno pod vami stúpa rýchlejšie ako vy! O chvíľu budete to svoje bahno chlípať!** (s. 87)

Przekład dosłowny pozwala pokazać różnicę:

Alcest: (*przychodzi i przygląda się widzom. Stopniowo jednak widzowie rozumieją, że właściwie przygląda się niewidzialnej czwartej ścianie i temu, co jest na niej namalowane*) Fe! Ileż wstrętnych ciał razem! Nie mają nic innego do roboty, niż wspólnie wznosić się nago w przestworzach? Wszystkie te śmieszne istoty sięgają ku słońcu — ale to, że pod sobą mają bagno, już ich nie interesuje! **No, śmiało! Dalej beztrosko wznóście się i sięgajcie ku słońcu, wy wstrętne nagie istoty! To bagno pod wami podnosi się szybciej niż wy! Za chwilę będziecie chleptać to swoje bagno!**

Przekład Waczkowa:

Alcest: (*wchodzi z boku i przygląda się obrazowi na niewidzialnej ścianie foyer, co robi wrażenie, że przygląda się widowni*). Fui! Paskuda na

²⁵⁹ J. WACZKÓW: *O sztuce przekładu...*, s. 59.

²⁶⁰ Ibidem, s. 57.

paskudzie! Co za pomysł! Jakieś młode wiedźmy lecące w powietrzu na golasa! Niby wznoszą się ku słońcu, ale są wymazane błotem, a w ślad za nimi zdaje się wzbijać całe morze tej błotnistej mazi! Za chwilę je dosięgnie i pochłonie! (s. 248)

Odstępstwo od oryginału polega tu na zmianie formy i adresata wypowiedzi postaci: w oryginale Alcest przemawia do istot z obrazu, w przekładzie Alcest obraz opisuje. Ma to związek ze zmianą sytuacji scenicznej. Otóż w dramacie została sfunkcjonalizowana czwarta ściana: zgodnie z didaskaliem zarówno w oryginale, jak i w przekładzie obraz, który wywołuje tak negatywne emocje Alcesta, wisi właśnie na tej czwartej, niewidocznej ścianie. Zatem pierwsze słowa Alcesta można uznać za parabolę, wypowiedź skierowaną do widzów. Ten efekt zostaje w przekładzie utrzymany, ale tylko na samym początku, później, właśnie dlatego, że w replice w miejsce zwrotu do publiczności pojawia się opis, widz może się od słów Alcesta zdystansować, bo ostrzeżenie, sformułowane w oryginale, nie jest kierowane do niego. A początkowego *paskuda na paskudzie* także nie musi odczuć jako inwektywy pod swoim adresem, zwłaszcza jeśli odbiorcą przekładu jest mężczyzna: nagie istoty, którym zagraża błoto, które już są nim *wymazane*, a zatem w jakiś sposób skażone, to przecież *młode wiedźmy* – kobiety. Jednocześnie zmiana ta usuwa z repliki i zachowania postaci manifestacyjność i dydaktyzm, które dają się odczuć w oryginalnej wypowiedzi Alcesta, a raczej ogranicza ich zasięg tylko do kobiet przedstawionych na oglądanym przez niego obrazie. Można zatem powiedzieć, że w polskiej wersji językowej z perspektywy odbiorcy, zwłaszcza ewentualnego widza, dramat zaczyna się łagodniej, tłumacz replikę przetłumaczył tak, że nie prowokuje ona odbiorcy.

To semantyczno-sytuacyjne przesunięcie, do jakiego doszło w przekładzie, ma swoje konsekwencje w teatralnej sferze dramatu: przywraca naruszony w oryginale pierwszym zdaniem dystans między sceną a widownią, zmienia relację między Alcestem a widzami, którzy w wersji słowackiej już na samym początku zmuszeni są do określenia swojego stosunku do głównego bohatera dramatu. W przekładzie, poza ewentualną niepewnością ograniczoną do pierwszego zdania repliki, mogą zachować do niego dystans do samego końca. Pozostaje to jednak w sprzeczności z intencją autora, któremu ewidentnie chodziło o przełamanie bariery między sceną a widownią i budowanie otwartej przestrzeni w połączeniu z elementem interakcyjności, czego dowodzi didaskaliem otwierające utwór:

XXVI.

Na javisku je skutočný bufet, ktorý pred predstavením a cez prestávku využijú aj diváci. (s. 86).

Tłumacz najwyraźniej miał świadomość intencji oryginału w tym zakresie, bo w przekładzie owo didaskalium sformułował następująco:

Scena przedstawia część foyer: w głębi drzwi do sali teatralnej, obok — bufet z barkiem [...], słowem, bufet powinien być na tyle autentyczny, by w antrakcie obsługiwać widzów. (s. 247)

Owo przełamanie granicy między sceną a widownią oraz możliwość interakcji zaprojektowana w utworze po stronie słowackiej przełożyły się na historiotwórczą rolę, jaką dramat odegrał w czasie „jesieni narodów”. Nie jest pewne, czy Waczków jako tłumacz dostrzegał te powiązania, choć pod opublikowanym tekstem przekładu umieścił informację o wydarzeniach, które towarzyszyły jednemu ze spektakli.

Wiemy, że animatorami „aksamitnej rewolucji” w trzeciej dekadzie 1989 roku w Czechosłowacji byli między innymi aktorzy podczas spotkań z publicznością, toteż nie zdziwią nikogo okoliczności przekształcenia się jednego ze spektakli wyżej wymienionej sztuki w bratysławskim Teatrze Narodowym w wiec rewolucyjny, stanowiący część tamtych dni.

Otóż owego wieczoru, kiedy słowacki Mizantrop wyrzekł ostatnią swoją kwestię „Odchodzę do baru!” — cały zespół, a z nim widzowie ruszyli do baru w foyer teatralnym, a tak się złożyło, iż był na spektaklu również autor, on i odtwórcy głównych ról zabrali głos i, wyrzekłszy się swoich tytułów „artysta zasłużony”, które na wzór stalinowski nadawano im w minionych latach, zgłaszały swój akces w przemiany, jakie ogarniały właśnie ich ojczyznę.

Żeby nie być banalnym, można to zdarzenie potraktować jako inną, nową interpretację postawy mizantropa, jako propozycję optymistycznego rozwiązania smutnej sytuacji intelektualisty, wprzęgniętego w maszynę totalitarną²⁶¹.

Mimo takiej rekomendacji przekład dramatu Feldka nie zyskał po stronie polskiej żadnego oddźwięku jako lektura (brak jakichkolwiek śladów jego czytania) ani nie został zinscenizowany, choć Waczków przygotował translát adresowany do czytelnika, ale też gotowy do tea-

²⁶¹ J.W.[ACZKÓW]: *Od tłumacza*. „Literatura na Świecie” 1991, nr 3, s. 308–309.

tralizacji, bo przecież zatroszczył się o sceniczny komponent utworu, projektując go nawet dokładniej, niż Feldek uczynił to w oryginale. Nie można przy tym zarzucić tłumaczowi, że stworzył tekst niskiej jakości, choć nie brak w nim błędów. Waczków wiązał wartość przekładu z jego jakością:

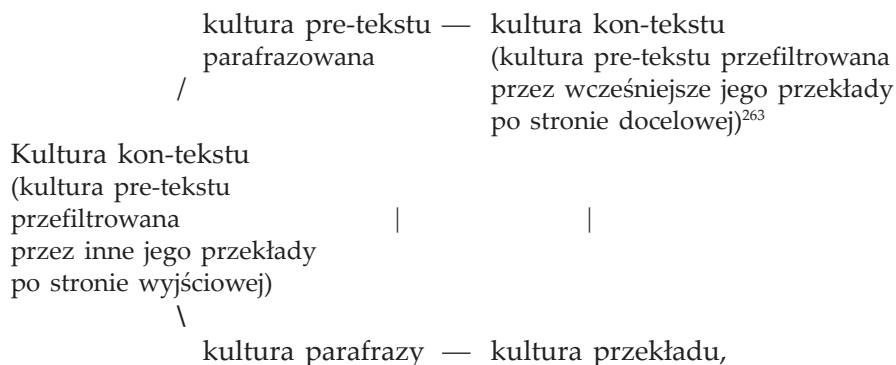
Rzecz jasna, liczy się przede wszystkim samoistna wartość artystyczna nowo powstałego w oparciu o oryginał utworu, ale ją właśnie tworzy indywidualność autorska tłumacza i dlatego ta nas tak zaprzęta²⁶².

Co zatem sprawiło, iż przekład dramatu Feldka mimo publikacji pozostał nieobecny w polskim kręgu odbiorczym?

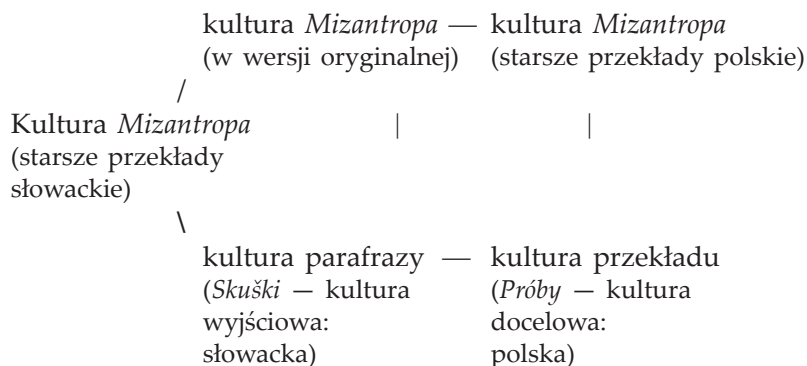
Przyczyn można by szukać w fakcie, że chodzi o przekład parafrazy. Translacja parafrazy jest możliwa tylko wtedy, gdy po obu stronach: źródłowej i docelowej, tekst, będący jej podstawą, jest rozpoznawany. Jeśli parafraza opiera się na tekście należącym do tej samej kultury, w przekładzie relacje międzykulturowe są takie same, jak w przypadku przekładu tekstu, który parafrazą nie jest, i zachodzą między dwiema kulturami: wyjściową i docelową. Komplikują się natomiast relacje międzytekstowe, gdyż nie jest to już tylko relacja oryginał — przekład, ale relacja oryginał — pre-tekst po stronie kultury wyjściowej oraz przekład — przekład pre-tekstu po stronie docelowej. W przypadku przekładu utworu, dla którego pre-tekst reprezentuje inną kulturę niż tłumaczony oryginał, relacje kulturowe ulegają komplikacji, ponieważ pojawia się w nich kultura trzecia. W związku z tym prosta relacja między kulturą oryginału i kulturą przekładu staje się bardziej złożona. Tak jak będący parafrazą oryginał wchodzi w relacje z pre-tekstem i jego kulturą, tak też przekład wchodzi w relacje z wersją tego samego utworu, dostępną w kulturze przyjmującej. Nie nazwiemy go jednak pre-tekstem, gdyż nie jest on pre-tekstem dla przekładu, wobec którego pozycję tę zajmuje oryginał. Dlatego też tekst ten proponuję nazwać kon-tekstem, gdyż *de facto* stanowi on kontekst (jeden z wielu, choć najbardziej oczywisty i pierwszorzędny) przekładu.

Schemat relacji pomiędzy tekstami i kulturami w przypadku przekładu parafrazy tekstu z kultury trzeciej wygląda zatem następująco:

²⁶² J. WACZKÓW: *O sztuce przekładu...*, s. 73.



czyli w odniesieniu do przekładu *Skúški*:



Znamy już relację między *Skúšką* jako parafrazą *Mizantropa* oraz *Próbą*, czyli jej przekładem. Poszukując przyczyn niepowodzenia aktywizacji dramatu Feldka po stronie polskiej, możemy jeszcze zbadać relacje między kulturami i tekstami po stronie słowackiej i po stronie polskiej. Relacja między *Skúšką* a *Próbą* spełnia bowiem warunek przekładu parafrazy, gdyż dramat Moliera znany jest w obu kulturach, był tłumaczony na język słowacki i na język polski, wydawany oraz inscenizowany na Słowacji i w Polsce. *Mizantrop* Moliera należy do dziedzictwa ogólnoeuropejskiego. Jak napisał wybitny znawca twórczości francuskiego klasyka, teatrolog Zbigniew Raszewski:

²⁶³ W tym miejscu należy też uwzględnić ewentualne inne przekłady parafrazy po stronie docelowej. Z kolei w kulturze wyjściowej parafraza wchodzi w relację z innymi tekstami pozostającymi w relacji intertekstualnej z tym samym pre-tekstem.

Nie jest całkowicie europejskim naród, który nie ma **swojego Moliera**²⁶⁴.

Warto sprawdzić, jak bardzo Molier polski i słowacki się różnią.

Słowacką recepcję twórczości Moliera szczegółowo, choć bez wgłębiania się w problematykę przekładu, opracowała Soňa Šimková w książce *Molière na Slovensku*²⁶⁵. Na Słowacji komedie Moliera pojawiły się po raz pierwszy w XIX wieku. W 1831 roku Bohuslav Tablíc przedstawił tego komediopisarza, tłumacząc z języka angielskiego jego biogram autorstwa Littletona. Pierwszym inscenizowanym na Słowacji dramatem francuskiego komediopisarza był utwór *Bezděčný lékař*²⁶⁶ (chodziło o komedię Moliera *Lekarz mimo woli*), wystawiony w czeskim przekładzie przez teatr amatorski (*ochotnícky*) w Liptowskim Mikulaszu w roku 1847. Pierwszym słowackim tłumaczem Moliera był Mikuláš Dohnány. W 1841 roku przetłumaczył on utwór *Le mariage forcé* (*Małżeństwo z musu*), który pod tytułem *Násilná svadba čiže Manželstvo z prinútenia* wystawili w teatrze amatorskim uczniowie gimnazjum w Lewoczy w grudniu 1847 roku. Niestety, przekład ten się nie zachował. Najstarszym zachowanym przekładem słowackim jest tłumaczenie pt. *Úžerník* (*Skąpiec*) autorstwa Adolfa Petra Zátureckiego, które powstało w 1875 roku. Rękopis znajduje się w zbiorach Macieży Słowackiej (*Matica slovenská*), przekład był podobno wystawiony w sierpniu tego samego roku w miejscowości Brezno. Chodzi przypuszczalnie o przekład z drugiej ręki, to znaczy o tłumaczenie z powstałego w 1852 roku czeskiego przekładu *Skápc*, chętnie wystawianego przez teatry amatorskie (przekład czeski także prawdopodobnie powstał nie na podstawie oryginału, lecz na podstawie wersji niemieckiej). Wersja słowacka w odróżnieniu od czeskiej jest wszakże bliższa oryginałowi, wobec czego badacze przypuszczają, że tłumacz wspierał się również wersją oryginalną bądź też przekładem na jakiś inny język, być może polski, albo jednym i drugim. Trzydzieści lat wcześniej Gašpar Fejérpataky-Belopotocký, słowacki działacz narodowy, miłośnik teatru i prekursor działalności teatrów amatorskich na terenie Słowacji, powróciwszy z podróży do Polski, opublikował szkic *Domnelý skaupý* (*Rzekomy skąpiec*) o dwóch warszawskich studentach, którzy wzięli

²⁶⁴ Cyt. za: J. PAWŁOWICZOWA: *Wstęp*. W: MOLIÈRE: *Wybór komedii*. Tłum. B. KORZENIEWSKI. Wrocław—Warszawa—Kraków 2001, s. LXXVII. Podkr. — L.S.

²⁶⁵ S. ŠIMKOVÁ: *Molière na Slovensku*. Bratislava 1989.

²⁶⁶ Czeski przekład był też publikowany drukiem: *Bezděčný lékař / frasska ve 3 gednánjch dle půwodnjho francauzského spisu Molierowa s hognými proměnamí swobodně zčesstěná od Matěje Jozefa Sychry*. Hradec Králové 1825.

udział w inscenizacji tej komedii Moliera²⁶⁷. Fejérpataky-Belopotocký interesował się twórczością Moliera jako założyciel w 1830 roku w Lip-towskim Mikulaszu pierwszego amatorskiego (*ochotnícky*) zespołu tea-tralnego na terenie Słowacji, w którym wystawił wspomniany już dramat *Kocúrkovo — Len aby sme v hanbe nezostali* (właśc. *Kocourkovo, aneb: Jen abychom v hanbě nezůstali; Kocurkovo — obyšmy tylko nie zostali w hańbie*), sztukę napisaną — jak wiemy — jeszcze w języku czeskim, ale uznawaną za pierwszy dramat słowacki, autorstwa Jána Chalupki, jednego z czołowych przedstawicieli słowackiego klasycyzmu. Słowac-ki utwór, będący satyrą społeczno-obyczajową, przedstawia galerię mieszkańców tytułowego Kocurkowa na wzór Molierowskich komedii charakterów, z którymi zresztą Chalupka mógł się zapoznać podczas studiów w Jenie i które były też podstawą ówczesnych niemieckich przeróbek czy naśladownictw.

Drukiem jako pierwszy opublikowano na Słowacji w 1895 roku przekład komedii *Le Médecin malgré lui* (*Lekarz mimo woli*) pod słowac-kim tytułem *Nasilu stal sa lekárom*. Autorem przekładu był Samuel Sta-nislav Smetana, utwór często wystawiały teatry ochotników (prapre-miera Slovenské Pravno, 1898). Kolejnym przetłumaczonym dramatem był *L'Avare* (*Skąpiec*), czyli *Lakomec*, w tłumaczeniu Pavla Pietra, który wystawiał zespół ochotników Slovenský spevokol w latach 1914 i 1921. Utwór ten był też wystawiany w przekładzie Gustáva Ďurčovca (1922) i Jána Poničana (1947). Z okazji 300. rocznicy urodzin Moliera w 1922 roku Słowacy wydali — oprócz *Skąpca* — również przekłady komedii *George Dandin* (*Juraj Dandin alebo na posmech obrátený muž*) oraz w 1923 roku *Le Médecin malgré lui* (*Doktor, ktorý sa silou-mocou stal tým*) i *Les femmes savantes* (*Chúlostivé dámy; Uczone białogłowy*) oraz *Le mariage forcé* (*Nútená svadba; Małżeństwo z musu*), wszystkie w przekładzie Antona Brčka. Do grona słowackich tłumaczy dramatów Moliera zaliczają się także Jozef Felix, Blahoslav Hečko, Štefan Povchanič, František Kalina, Jozef Štefánik, Lea Mrázová, tandem Karol Kraus i Jaromír Pleskot, Anton Bolek, Katarína Hrabovská, Jozef Pálka, Štefánia Piváková, Lud-mila Huťková i inni.

Pierwsze profesjonalne inscenizacje utworów Moliera grano w Słowackim Teatrze Narodowym w języku czeskim, gdyż początkowo w tym teatrze istniał jedynie zespół teatralny złożony z czeskich arty-stów²⁶⁸. Pierwsza słowacka realizacja utworu Moliera w teatrze profe-

²⁶⁷ Chodzi o publikację w: „Slovenský Pozorník na rok Páně 1845”. Podają za S. ŠIMKOVÁ: *Molière na Slovensku...*, s. 112–115.

²⁶⁸ Słowacki Teatr Narodowy w Bratysławie powstał w roku 1920, do tego czasu teatr słowacki istniał w formie teatru „ochotniczego” (*ochotnícke divadlo*), czyli teatrów amatorskich, występujących nieregularnie i okazjonalnie, o niestałych

sjonalnym miała miejsce w roku 1924, kiedy to Słowacki Teatr Narodowy w Bratysławie wystawił w ramach jednego przedstawienia dwa dramaty: *Nútená svadba* oraz *Juraj Dandin* w reżyserii Janka Borodača, który także opracował wspomniane już przekłady autorstwa Antona Brčka. O przekładach tych krytyk napisał:

Najplodnejší medzivojnový prekladateľ Molièra A. Brček zároveň tomuto autorovi najväčšmi ublížil. Jeho preklady sa nedali ani čítať, a tým menej hrať,

Najplodniejszy międzywojenny tłumacz Moliera A[nton] Brček zarazem temu autorowi najbardziej zaszkodził. Jego przekładów nie dało się ani czytać, ani tym bardziej grać²⁶⁹,

zwłaszcza że słowaccy artyści mieli jeszcze za mało doświadczenia, by poradzić sobie z wyrafinowanym komizmem dramatów francuskiego mistrza. Niewyrobiona była też ówczesna słowacka publiczność, dlatego — choć na pierwszym czeskim przedstawieniu, które władze ubrały w polityczną otoczkę uroczystej imprezy, towarzyszącej otwarciu filii Alliance Française w Bratysławie, publiczność dopisała w stu procentach — utwory Moliera grywane były w latach międzywojnia jedynie okazjonalnie: widownia wołała repertuar komediowy łatwiejszy w odbiorze, bardziej rozrywkowy i humorystyczny niż wymagający repertuar satyryczny. Zwrot nastąpił w roku 1940, kiedy ambicją ówczesnej dyrekcji Słowackiego Teatru Narodowego stało się zapoznanie słowackiego widza z klasyką światową. Wtedy to na pierwszej bratysławskiej scenie wystawiony został *Mizantrop* — pierwszy dramat wierszowany Moliera, zaprezentowany słowackiej publiczności — w reżyserii Jána Jamnickiego, w przekładzie Jána Poničana. Przekład, choć nie był doskonały, zapoczątkował jednak zainteresowanie Słowaków dziełami francuskiego klasycyzmu. Drukiem został wydany w 1944 roku.

Od tej pory dramaty Moliera gościły już w repertuarze Słowackiego Teatru Narodowego systematycznie, trafiały też do repertuaru teatrów

składach personalnych, działających na ogół bez stałego finansowania w różnych słowackich miejscowościach. W Słowackim Teatrze Narodowym w Bratysławie początkowo pracowali czescy aktorzy związani z Teatrem Wschodnioczeskim, którzy grali przede wszystkim w języku czeskim. Aktorzy słowaccy pojawili się w teatrze dopiero w roku 1921, pierwszy słowacki reżyser zadebiutował w roku 1924, natomiast osobna, w pełni słowacka scena powstała w tym teatrze dopiero w roku 1932, kiedy to zespół został podzielony na czeski i słowacki. Zespół czeski rozwiązano w roku 1939.

²⁶⁹ S. ŠIMKOVÁ: *Molière na Slovensku...*, s. 28. Tłum. — L.S.

w innych miastach Słowacji, przy czym wyraźny wzrost zainteresowania twórczością francuskiego komediopisarza słowaccy teatrolodzy odnotowują w latach tużpowojennych: Molier jako twórca odpowiadał ówczesnym kryteriom polityki kulturalnej — interpretowano go jako realistę i krytyka wad społeczeństwa burżuazyjnego. Słowaccy badacze dostrzegają jednak niski poziom artystyczny teatralizacji sztuk Moliera, skłonność do tendencyjnego przerabiania utworów, tak by odpowiadały politycznemu zamówieniu. Nic zatem dziwnego, że w latach sześćdziesiątych, czyli w okresie postalinowskiej odwilży w kulturze słowackiej, teatry rzadziej sięgały po twórczość francuskiego klasyka. Zainteresowanie nim powróciło w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, wraz z nastaniem okresu tak zwanej normalizacji. Wtedy jednak słowackie teatry miały już do dyspozycji lepsze tłumaczenia poszczególnych dramatów, zarówno artyści, jak i publiczność byli też lepiej przygotowani do takiego repertuaru i jeśli nawet dramaty Moliera podlegały w procesie inscenizacji przeróbkom zgodnym z narzuconą przez władze linią ideologiczną, to ingerencje te nie były tak znaczące, jak w latach pięćdziesiątych, a poziom artystyczny inscenizacji ogólnie był znacznie wyższy. Obecnie sztuki Moliera teatry słowackie wystawiają regularnie, *Skąpiec* (*Lakomec*) znajduje się na liście obowiązkowych lektur szkolnych.

W Polsce twórczość Moliera znano już od połowy XVIII wieku, bodaj najstarszym przetłumaczonym dramatem był *Skąpiec*, którego przekład opublikowano anonimowo w 1759 roku. Pierwsze inscenizacje sztuk francuskiego dramatopisarza grano w Polsce po francusku: w 1766 roku francuski zespół grał w Warszawie *Mizantropa*, a w 1777 roku inny francuski zespół wystawiał *Skąpca*. W tym samym roku ukazał się w Warszawie pierwszy polski przekład *Tartuffe’a* pod długim, ale wszystko mówiącym tytułem *Świętoszek zmyślony. Komedia w pięciu aktach przez Jana Baudouina umyślnie dla teatru warszawskiego z Moliera przełożona i do obyczajów narodowych z niektórymi odmianami przystosowana*. Ten sam tłumacz, Jan Baudouin, w roku 1778 opublikował też polski przekład *Skąpca*. W 1781 roku w Warszawie ukazała się polska wersja komedii *Don Juan*, której tytuł brzmiał *Don Juan, czyli Uczta Piotra*. Badacze nie są zgodni co do autorstwa owego tłumaczenia, nie ma też pewności, że przekład powstał z oryginalnego tekstu Moliera, a nie z jakiejś innojęzycznej przeróbki. Przypuszczają, że komedie Moliera w oryginale lub spolszczone grały zespoły *théâtre de société* na warszawskich salonach.

W wieku XIX twórczość Moliera była już w Polsce udomowiona. Pojawiły się też kolejne tłumaczenia: seryjne tych samych utworów, a także utworów dotychczas nietłumaczonych. Obok wymienionego

już Jana Baudouina do grona tych, którzy z lepszym lub gorszym skutkiem od XIX wieku do czasów współczesnych podejmowali trud spolszczenia — w formie przekładu, ale też adaptacji czy trawestacji — utworów francuskiego klasyka, należą między innymi: Stanisław Dygat, Antoni Hoffman, Bohdan Korzeniewski, Jan Kott, Franciszek Kowalski, Bonawentura Kudlicz, Czesław Jastrzębiec-Kozłowski, Józef Narzyski, Ludwik Osiński, Klemens Podwysocki, Jerzy Radziwiłowicz, Zygmunt Sarnecki, Jacek Trznadel, Jan Kanty Turski, Aureli Urbański, Gerard Witowski, Kazimierz Zalewski, Tadeusz Boy-Żeleński. Od XVIII wieku dramaty Moliera stanowią też żelazną pozycję w repertuarze polskich teatrów, reżyserowali je wybitni polscy reżyserzy, tacy jak: Izabela Cywińska, Jerzy Grzegorzewski, Zygmunt Hübner czy Bohdan Korzeniewski. Niektóre z tych inscenizacji miały własną historię, jak na przykład *Don Juan*, sztuka wystawiona w 1950 roku w Teatrze Polskim w Warszawie w reżyserii Korzeniewskiego, która wywołała tak ostre polemiki, że na polecenie KC PZPR została zdjęta z afisza po dwudziestu spektaklach²⁷⁰.

Współcześnie dramaty Moliera stanowią żelazną pozycję polskich teatrów, które wystawiają je zarówno w bardziej, jak i w mniej tradycyjnej formie inscenizacyjnej. Jednak — zdaniem badaczy — poza kilkoma wyjątkami nie powstały w naszym kraju jakieś wybitne inscenizacje tych utworów. Generalnie uznaje się, że dramaty Moliera bez poważniejszych w nie ingerencji nadają się tylko na dobrą komedię lub mogą zapewnić teatrowi publiczność jako inscenizacja lektury szkolnej dla młodzieży. Obowiązkową lekturą szkolną jest *Świętoszek*.

W niniejszej pracy z twórczości Moliera najbardziej interesują nas słowackie i polskie losy *Mizantropa*. Słowackie losy tego utworu rozpoczynają się, jak już wspomniano, od pierwszego tłumaczenia, którego twórcą jest Ján Poničan. Inscenizacja tego przekładu w 1940 roku otwiera okres systematycznej obecności twórczości francuskiego klasyka na scenach słowackich. Jednak samego *Mizantropa* słowackie teatry wystawiły zaledwie trzy razy. Poza wersją Poničana w reżyserii Jána Jamnickiego w 1970 roku utwór wystawili studenci bratysławskiej Wyższej Szkoły Artystycznej, przy czym podstawą inscenizacji stało się niepublikowane wolne tłumaczenie polskiego przekładu Jana Kotta — dodajmy: przekładu prozą, i dlatego przez niektórych badaczy, także słowackich, określanego jako adaptacja — przygotowane przez Petra Mikulíka i Mariána Puobiša. W ocenie Soni Šimkovej słowacka wersja jako przekład przekładu czy też adaptacji jeszcze bardziej niż

²⁷⁰ J. PAWŁOWICZOWA: *Wstęp*. W: MOLIÈRE: *Wybór komedii...*, s. LXXI–LXXII. Por. również <http://www.e-teatr.pl/pl/osoby/6222.html> [dostęp: 10.06.2014].

polska oddala się od oryginału²⁷¹. Autorem trzeciego słowackiego przekładu francuskiej komedii został poeta Vojtech Mihálik, tłumaczenie to ukazało się drukiem w czterotomowym wyborze komedii Moliera w przekładach Jozefa Felixa, Blahoslava Hečki, Františka Kaliny, Vojtecha Mihálika, Štefana Povchaniča i Jozefa Štefánika, wydanym na Słowacji w latach 1970–1976²⁷². Przekład Mihálika stał się podstawą inscenizacji *Mizantropa* na Novej Scenie Słowackiego Teatru Narodowego w 1972 roku, której reżyserem był Miloš Pietor.

Jak stwierdza Soňa Šimková, każda z inscenizacji nieco inaczej interpretowała utwór Moliera, przy czym, zdaniem badaczki, był on odbierany nie tylko jako studium charakterów. Pod zasłoną rozprawy o moralności ukrywa się także krytycyzm wobec królewskiego dworu w XVII-wiecznej Francji. Ten aspekt wysunął się na pierwszy plan w najstarszej ze słowackich inscenizacji, której reżyser podkreślał: „Netreba predstierať, že sme niekde inde ako na javisku” („Nie trzeba udawać, że jesteśmy gdzieś indziej niż na scenie”)²⁷³. Obowiązywała granica między teatrem a publicznością wyznaczona teatralną rampą, aktorzy recytowali tekst, istotne były gesty i pozy. Druga inscenizacja – powstała w powiązaniu z polskim przekładem – przenosiła realia w czasy współczesne i kładła nacisk na relację mężczyzny i kobiety, przy czym Celimena została wykreowana na kobietę wyemancypowaną, Alcest zaś stał się anachronicznym zazdrośnikiem, ekshibicjonistycznie krytykującym wszystko i wszystkich. W trzeciej z inscenizacji, opartej na tłumaczeniu Mihálika, który sam postrzegał Alcesta jako „prototyp idealistického intelektuála, odtrhnutého od reality a unikajúceho do slonovinovej veže” („prototyp idealistycznego intelektualisty, oderwanego od rzeczywistości i chroniącego się w wieży z kości słoniowej”), cały zaś utwór jako „prenikavú kritiku abstraktne

²⁷¹ S. ŠIMKOVÁ: *Molière na Slovensku...*, s. 168–169.

²⁷² Tom 1. zawierał przekłady dramatów *Les Précieuses ridicules* (Smiešne preciózky, pol. Pocieszne wykwintnisie), *L'école des femmes* (Škola žien, pol. Szkoła żon), *La critique de l'École des femmes* (Kritika Školy žien, pol. Krytyka szkoły żon), *L'Impromptu de Versailles* (Versaillská improvizácia, pol. Improwizacja wersalska); tom 2. – *Don Juan, L'amour médecin* (Láska všetko vylieči, pol. Miłość lekarzem), *Le médecin malgré lui* (Lekárom proti svojej vôli, pol. Lekarz mimo woli), *Monsieur de Pourceaugnac* (Pán z Prasiatkova, pol. Pan de Pourceaugnac); tom 3. – *Mizantrop, George Dandin* (Grzegorz Dyndała), *Les Fourberies de Scapin* (Scapinové šibalstvo, pol. Szelmostwa Skapena), *L'Avare* (Lakomec, pol. Skąpiec); tom 4. – *Le Bourgeois gentilhomme* (Mešťan šľachticom, pol. Mieszczanin szlachicem), *Les femmes savantes* (Učené ženy, pol. Uczone białogłowy), *Le malade imaginaire* (Zdravý nemocný, pol. Chory z urojenia). Informacje podają za *Encyklopédia dramatických umení Slovenská*. T. 1: A–L. Red. R. MRLIAN. Bratislava 1989, hasło: *francúzska dramatika*, s. 391–392.

²⁷³ S. ŠIMKOVÁ: *Molière na Slovensku...*, s. 221. Tłum. – L.S.

chápanej morálky" („przenikliwą krytykę abstrakcyjnie pojmowanej moralności”)²⁷⁴, Alceste jest postacią pełną patosu, tyleż komiczną, co tragiczną, godną krytyki i zarazem współczucia, a przede wszystkim – zrozumienia. Warto przy tym dodać, że twórczość Moliera, która za-domowiła się w kulturze słowackiej istotnie później niż w polskiej, bo faktycznie dopiero w drugiej połowie XX wieku (a przy tym, jak wynika z niniejszego przeglądu, nie bez pewnego polskiego współudziału), szybko zyskała w słowackim kontekście wymiar polityczny: już pierwsza inscenizacja w Słowackim Teatrze Narodowym w 1922 roku była oprawą dla akcji polityczno-dyplomatycznej ówczesnych władz czechosłowackich, manifestujących sojusz czechosłowacko-francuski. Przygotowana przez ten sam teatr w 1946 roku inscenizacja *Świętoszka* miała swoją premierę w przeddzień wyborów 25 maja i tym samym stała się satyrycznym komentarzem do aktualnych wydarzeń społeczno-politycznych²⁷⁵. Dla komunistycznej władzy dramaty Moliera były akceptowalne dzięki odczytywaniu ich jako satyry na mieszczańskie społeczeństwo²⁷⁶.

Do Polski *Mizantrop* – jak już nadmieniono – pierwszy raz zawitał w wykonaniu zespołu francuskiego w oryginale w 1766 roku. Jak się przypuszcza, „Była to niewątpliwie sztuka zbyt trudna dla widzów teatru publicznego, a także dla tłumaczy”²⁷⁷. Dlatego początkowo tylko fragmenty zostały spolszczone. Jako pierwszy przełożony został monolog Elianty (akt II, scena 5.), przekładu dokonał Franciszek Zabłocki, przy czym monolog ten jest już w oryginale cytatem – przekładem z Lukrecjusza i „prawdopodobnie funkcjonował jako samodzielny urywek w antologiach polskich”²⁷⁸. Autorem przekładu kolejnego fragmentu utworu Moliera – aktu I, sceny 1. – był Ignacy Krasicki²⁷⁹. Pierwszy pełny przekład autorstwa Franciszka Kowalskiego ukazał się w Wilnie w 1848 roku²⁸⁰. Kolejnych dokonali: Wacław Szymanowski w roku 1882²⁸¹ oraz Tadeusz Boy-Żeleński w 1912 roku²⁸², i to właśnie

²⁷⁴ V. MIHÁLIK: *Poznámka prekladateľa*. Bulletin Novej scény k inscenácii *Mizantropa*, 19.11.1972. Cyt. za: S. ŠIMKOVÁ: *Molière na Slovensku...*, s. 170. Tłum. – L.S.

²⁷⁵ S. ŠIMKOVÁ: *Molière na Slovensku...*, s. 71.

²⁷⁶ Ibidem.

²⁷⁷ J. PAWŁOWICZOWA: *Wstęp*. W: *MOLIÈRE: Wybór komedii...*, s. LXXXIII.

²⁷⁸ Ibidem, s. LXXXIV.

²⁷⁹ Zob. ibidem.

²⁸⁰ Utwór został opublikowany w 4. tomie serii *Dzieła Jana-Chrzyciciela Pokelina Moliera w ośmiu tomach*, tł. wierszem przez Franciszka Kowalskiego. Wilno 1848.

²⁸¹ J.P. MOLIER: *Mizantrop: Komedya w 5 aktach wierszem*. Przekł. W. SZYMANOWSKI. Warszawa 1882. Przekład ukazał się w ramach serii *Biblioteka Najcenniejszych Utworów Literatury Europejskiej*.

²⁸² *Mizantrop: komedya w 5 aktach Moliera*. Tłum. T. ŻELEŃSKI (Boy). Lwów 1912.

ten przekład wywarł największy wpływ na tradycję polskiego czytania tego i nie tylko tego utworu Moliera. *Mizantrop*, uznany przez Boya za najlepszy obok *Świętoszka* utwór francuskiego klasyka, tłumacz interpretował jako połączenie typowo Molierowskiej komedii charakterów z komedią obyczajową. Przekład Boya był wielokrotnie publikowany (w latach 1921, 1923, 1924, 1939, 1947, 1951). Kolejne przekłady zrodziły się jako polemika z Boyowskim *Mizantropem*: pierwszym z nich było wspominane już wolne tłumaczenie prozą autorstwa Jana Kotta z 1967 roku, które tak zainteresowało Słowaków. Kott odczytał utwór Moliera przede wszystkim jako współczesną historię toksycznej miłości Alcesta i Celimeny, rozgrywającą się w otocze intryganckiego środowiska literacko-artystycznego lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku. Istotnym *novum* w polskiej tradycji tłumaczenia dramatów Moliera był fakt, że Kott w swoim *Mizantropie* zrezygnował z formy wierszowej. Jak powiada:

Wybrałem osobiście wolny przekład prozą. Proza ma inną nośność, inną dykcję, inną stylistykę niż wiersz. I dlatego przekład dosłowny prozą nie wydaje mi się możliwy. [...] Proza wyostreza i konkretyzuje, Molierowski koloryt *Mizantropa* jest mroczny, a w przekładzie stał się on jeszcze ciemniejszy...²⁸³.

W opinii badaczy propozycja Kotta stanowi jednak swoistą wariację na temat tekstu Moliera²⁸⁴.

Kolejne tłumaczenie, polemiczne zarówno wobec przekładu Boya, jak i Kotta, jest dziełem Bohdana Korzeniewskiego. Wydano je w 1989 roku. Walorem tego przekładu ma być z jednej strony zachowanie formy wierszowej, z drugiej zaś — modernizacja języka i odejście od młodopolskiej manieri, którą nacechowane jest tłumaczenie Boya²⁸⁵.

Jeśli chodzi o inscenizację, to po raz pierwszy *Mizantropa* po polsku wystawiono dopiero w 1909 roku²⁸⁶. Od roku 1939 do dziś sztukę inscenizowano ponad trzydzieści razy, z czego piętnaście inscenizacji opierało się na przekładzie Kotta, zarówno na scenie żywego planu,

²⁸³ J. KOTT: *O współczesnościach Moliera*. W: MOLIER: *Mizantrop*. Wolny przekł. z fr. prozą J. KOTTA. Warszawa 1967, s. 30.

²⁸⁴ J. PAWŁOWICZOWA: *Wstęp*. W: MOLIÈRE: *Wybór komedii...*, s. LXXXIV.

²⁸⁵ W 2013 roku *Mizantropa* przetłumaczył Jerzy Radziwiłowicz. MOLIER: *Tartuffe, Don Juan, Mizantrop*. Tłum. J. RADZIWIŁOWICZ. Kraków 2015. Ponieważ to tłumaczenie powstało później niż *Skuška* i jej polska wersja *Próba*, jest oczywiste, iż nie było kontekstem dla przekładu dramatu słowackiego autora w chwili jego powstania.

²⁸⁶ *Mizantrop* — wszystkie realizacje. <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/245,sztuka.html> [dostęp: 10.06.2014].

jak i w Teatrze Polskiego Radia oraz w Teatrze Telewizji. Pozostałe wystawienia przeważnie były inscenizacjami przekładu Boya (z wyjątkiem bodaj dwóch), ale od roku 1991 przekładu tego już w ogóle nie wystawiano, inscenizowano wyłącznie tłumaczenie Kotta²⁸⁷. Przekład Korzeniewskiego nie był wystawiany. Na popularność przekładu Kotta pewien wpływ miała być może biografia tłumacza. Po wyjeździe bowiem do Stanów Zjednoczonych w 1966 roku, z których nie powrócił, został w 1969 roku przez ówczesne polskie władze pozbawiony tytułu profesorskiego. Władze uniemożliwiały potem Kottowi przyjazd do Polski pod pretekstem, że w 1979 roku przyjął on obywatelstwo Stanów Zjednoczonych. Kott nie tylko w Polsce jest do dziś niezwykle szanowany jako krytyk, a nawet filozof teatru. Warto przy tym zauważyć, że w Polsce twórczość Moliera, podobnie jak na Słowacji, była „uwikłana” w politykę, choć nie dotyczy to *Mizantropa*. W przypadku tego dramatu polscy znawcy, tłumacze i reżyserzy oficjalnie częściej spierali się o poetykę tekstu i o jego tłumaczenie niż o dominującą linię interpretacyjną, nigdy jednak nie przekształcali utworu w manifest przeciw sytuacji w świecie rzeczywistym.

Trzy słowackie przekłady i ich inscenizacje stanowią rodzimy kontekst utworu Feldka. Pisząc swój utwór prozą i osadzając wątki dramatu Moliera we współczesności, Feldek nawiązuje do drugiej z kolei słowackojęzycznej wersji *Mizantropa*, czyli do przekładu polskiego tłumaczenia Kotta. Natomiast czyniąc z Alcesta postać bardziej tragiczną niż komiczną, nawiązuje do przekładu Mihálíka, który pod względem artyzmu wysoko cenił i uważał za bardzo dobry²⁸⁸. W dramacie Feldka Alcest nie jest postacią aspołeczną, wręcz przeciwnie: w odróżnieniu od interpretacji w drugim z kolei słowackim przekładzie, skupiającym się na relacjach osobistych między artystą mizantropem i jego ukochaną, Feldek pokazuje Alcesta przede wszystkim jako osobę nieobojętną na sprawy społeczne i dlatego mimo własnych chęci nieodnajdującą się w zakłamanym, pełnym fałszu i obłudy, społeczeństwie. W tym zakresie *Skúška* zbliża się do interpretacji *Mizantropa* w pierwszym słowackim przekładzie utworu Moliera, która proponuje odczytanie dramatu francuskiego mistrza przede wszystkim jako krytyki społecznej, jako negatywnego obrazu społeczności współczesnego Molierowi francuskiego dworu. I tu znów Feldek idzie o krok dalej, mianowicie przełamując barierę między sceną a widownią, nie pozostawia widzom złudzeń, że chodzi wyłącznie o rzeczywistość fikcyjną. W kontekście

²⁸⁷ W 2014 roku Teatr Dramatyczny m.st. Warszawy wystawił dramat w przekładzie Jerzego Radziwiłowicza. Ibidem.

²⁸⁸ Zob. L. FELDEK: *Poznámky na Pamäti*. „Romboid” 2004, č. 3, s. 55.

rodzimy zatem *Skúška* jest wypowiedzią o aktualnej sytuacji społecznej, utworem o wyraźnym zaangażowaniu społecznym i politycznym, zgodnie zresztą z intencją autora, który mówi wprost:

Vo chvíli, keď „mizantropická” myšlienka zvíťazí v celej spoločnosti — skutočný mizantrop nie je medzi víťazmi. Nie je to veľká súčasná téma? Vyhlásila sa prestavba — ale čo ak ju niektorí ľudia chcú uskutočniť len verbálne, tak, aby sa v skutočnosti nič nezmenilo? Čo ak existuje nebezpečenstvo krádeže perestrojky? Čo ak sa chcú „prestrojiť” za ňu aj jej nepriatelia, ukradnúť jej myšlienku — a nenápadne ju zničiť? To by bolo predsa to najhoršie, čo by nás mohlo postihnúť. A ak sa to nemá stať, treba o tom nebezpečenstve včas písať. *Skúška* je teda hra o nebezpečenstve veľmi súčasnou, o jestvovaní podobného nebezpečenstva nemal hádam ešte Molière ani tušenia.

Kiedy mizantropijne idee zwyciężą w całym społeczeństwie — prawdziwego mizantropa nie ma wśród zwycięzców. Czy nie jest to wielki temat współczesności? Ogłoszono przebudowę — ale co, jeśli niektórzy ludzie chcą ją przeprowadzić tylko werbalnie, tak by w rzeczywistości nic się nie zmieniło? Co jeśli istnieje niebezpieczeństwo kradzieży pierestrojki? Co jeśli chcą się za nią „przestroić” jej wrogowie, ukraść jej idee — i niepostrzeżenie ją zniszczyć? To byłoby przecież najgorsze, co mogłoby nas spotkać. I jeśli nie ma się to zdarzyć, to trzeba pisać o tym zagrożeniu zawczasu. *Skúška* jest zatem sztuką o zagrożeniu bardzo współczesnym, istnienia podobnego zagrożenia Molier chyba jeszcze nawet nie przeczuwał²⁸⁹.

Jednocześnie Feldek sformułował bezpośrednio własną interpretację *Mizantropa*:

Mizantrop, keď sa to tak vezme, je personifikovaná gласnosť. Pre túto dobu typ ako stvorený.

Mizantrop, jeśli tak się to ujmie, to spersonifikowana gласność. Na dzisiejsze czasy typ jak ułał²⁹⁰.

Podobnie utwór odczytuje słowacki badacz Miloš Mistrík:

Dômyselne na základe Molièrovej hry napísaná komédia posudzuje s otvorenosťou a veľkou dávkou kritických postrehov stav takej spoločnosti, v ktorej sú prípady manipulácie s verejnou informova-

²⁸⁹ Ibidem, s. 35. Tłum. — L.S.

²⁹⁰ Ibidem. Tłum. — L.S.

nostfou, zneužitia moci, rozrastania karierizmu a ohnutých chrbtových kostí. Alcest už nebojuje s pokrivenou morálkou jednotlivcov v salónoch 17. storočia, ale s deformáciami v spoločenskom vedomí, v politike. Hra je menej charakterotvorná, zato politicky angažovaná, ideovo napojená na dramatiku bývalých socialistických krajín v období prestavby.

Komedia, jak można się domyślać, napisana na podstawie sztuki Moleria otwarcie i z wielką dawką krytycyzmu ocenia stan takiego społeczeństwa, w którym występują przypadki manipulowania informacją publiczną, nadużywania władzy, karierizmu i złamanych kręgosłupów. Alcest nie walczy już z pokrętną moralnością XVII-wiecznych bywalców salonów, ale z deformacjami w świadomości społecznej, w polityce. Sztuka w mniejszej mierze jest komedią charakterów, za to jest zaangażowana politycznie, pod względem ideowym nawiązuje do twórczości dramatycznej byłych krajów socjalistycznych z okresu pieriestrojki²⁹¹.

Ten sam badacz w innym miejscu stwierdza:

Vybudovaný síce na fabulovej štruktúre *Mizantropa*, s prevzatými postavami, alebo ich paródiami, s príbuznými významovými okruhmi, ale predsa natoľko Feldekov, že *Skúšku* mohol podpísať ako autor on sám. Molière v *Mizantropovi* odsúdil mravy ľudí svojej spoločnosti, Feldek v novej verzii zaznamenal spoločensko-politické poruchy svojich čias. Aktuálnosť sa u neho snúbila s publicistickosťou. [...] Feldek podľa vlastného priznania prestal písať umenie a hry a chcel, aby sa odkryla dovtedy neverejná tvár sveta a nakreslil sa jeho „skutočný obraz“.

Zbudowany co prawda na strukturze fabularnej *Mizantropa*, z postaciami przejętymi lub sparodiowanymi, z pokrewnymi zakresami znaczeniowymi, jednak na tyle Feldkowy, że *Skúškę* mógł podpisać jako autor tylko on sam. Molier w *Mizantropie* potępił obyczaje ludzi swoich czasów, Feldek w nowej wersji przedstawił zepsucie społeczno-polityczne swoich czasów. Aktualność u niego związała się z publicystyką. [...] Feldek, zgodnie z jego własnym oświadczeniem, przestał tworzyć utwory artystyczne i dramaty, ale chciał odsłonić skrywaną dotąd przed publicznością twarz świata i nakreślić jego „rzeczywisty obraz”²⁹².

²⁹¹ M. MISTRÍK: *Sto slovenských hier...*, s. 117. Tłum. — L.S.

²⁹² M. MISTRÍK: *Slovenská absurdná dráma...*, s. 141. Tłum. — L.S. Feldek był w tamtym czasie aktywnym publicystą.

Skúška w rodzimym kontekście była więc postrzegana jako dramat zaangażowany.

Jeśli chodzi o stronę polską, to pod względem formy najbliższym kontekstem dla dramatu Feldka jest prozatorski przekład *Mizantropa* autorstwa Kotta. Pod względem ideowym *Próbie* bliżej jednak do Boyowskiej — dalekiej wszakże od jakiejkolwiek tendencyjności i polityczno-ideologicznego uwspółcześnienia — interpretacji francuskiego arcydzieła, odczytującej je nie tylko jako historię miłosnych nieporozumień między Alcestem a Celimeną, lecz także jako konflikt Alcesta ze społecznością świata dworu. Zatem po stronie przyjmującej — polskiej — dramat Feldka jako parafraza *Mizantropa* nie był propozycją wybitnie nowatorską, jej atrakcyjności nie podnosiły nieczytelne dla polskiego odbiorcy autobiograficzne aluzje ani nawiązania do ówczesnego słowackiego życia społeczno-politycznego. Dla Polaków niejasne może też być samo zakończenie utworu, kiedy to Alcest, rozczarowany faktem, że otaczającym go ludziom tak łatwo przychodzi zmiana poglądów i że tak łatwo dostosowują się do sytuacji, wobec czego tak naprawdę mizantrop — pisarz i artysta — nie jest takiemu społeczeństwu potrzebny, decyduje się na odejście do jedyne go bezpiecznego miejsca, jakie mu pozostaje — do teatralnego bufetu. Scena ta może być odebrana jako wyraz nieufności artysty wobec hasła pieriestrojki i obaw o szczerość głoszonej idei zmiany społeczno-politycznej. Owa nieufność, zrozumiała w sytuacji rozczarowania, jakim w Czechosłowacji skończył się okres praskiej wiosny, której motorem było właśnie środowisko literatów, inteligencji i studentów, a hasłem budowanie „socjalizmu z ludzką twarzą”, nie tylko niezrealizowane, lecz po wkroczeniu do kraju wojsk państw Układu Warszawskiego zamienione na antywolnościową „normalizację”, bez znajomości historii południowego sąsiada dla polskiego odbiorcy pozostanie nieczytelna.

Z polskiej perspektywy odbiorczej dramat Feldka jest też zdecydowanie różny od utworów pisarza już wcześniej udostępnionych polskim czytelnikom. W tekście sztuki nie ma lekkości i poetyckości, wymieszanych z groteską i absurdem, którymi pisarz posłużył się na przykład w spolszczonej wcześniej i bardziej znanej w Polsce *Błękitnej księdze bajek*. Dlatego Waczkowski, rekomendującemu polskiemu odbiorcy *Próbe* i jej autora w notatce *Od tłumacza* oraz w biogramie pisarza, zamieszczonym na końcu numeru „Literatury na Świecie”, w którym przekład się ukazał, trudno było nawiązać do tej twórczości, z której Feldka już w Polsce znano. Próbując więc zainteresować polskiego odbiorcę utworem i wskazując ewentualną wartość dramatu po stronie przyjmującej, postawił na publicystyczne w swym charakterze

powiązanie *Skúški* z ówczesną sytuacją polityczną naszego południowego sąsiada, w którą słowacki pisarz był bardzo mocno zaangażowany jako aktywny uczestnik antykomunistycznej manifestacji 17 listopada 1989 roku oraz współzałożyciel ruchu społeczno-politycznego Verejnosc proti násiliu²⁹³. Ekspozowanie publicystycznego charakteru utworu było zgodne z jego interpretacją w kręgu rodzimym, nie można więc mieć za złe tłumaczowi, że przekład opatrzył takimi właśnie informacjami, które — wbrew deklaracji samego Waczkowa — zapewne miały także wytłumaczyć wybór dramatu Feldka jako utworu godnego zaprezentowania polskim czytelnikom. Niemniej jednak takie podkreślanie wyłącznie doraźnych, chwilowych wartości skazuje każdy utwór na szybką dezaktualizację nawet po stronie rodzimej, a dla przekładu stanowi dodatkowo ryzyko, że wraz ze zmianą kontekstu zupełnie utraci swoją wartość. W przypadku *Próby* polski odbiorca został „uraczony” utworem zaangażowanym, w danym momencie dziejowym poprawnym politycznie.

Tylko do pewnego stopnia decyzję Waczkowa tłumaczy fakt, że w tamtym czasie o popularności i wysokim wartościowaniu przez krytykę danego utworu w Polsce w dużej mierze decydował czynnik martyrologiczny: Polacy chętnie czytali wówczas literaturę dotąd zakazaną, polską i obcą. *Skúška* nie należała do takich utworów, jej publikacja drukiem ani inscenizacja nigdy nie były zakazane. Pod tym względem utwór Feldka nie mógł konkurować z dramatami na przykład Václava Havla, nie miał za sobą tej siły, jaką twórczości Havla dawała martyrologiczna sława opozycjonisty jej autora. Koleje życia i twórczości Feldka toczyły się zdecydowanie łagodniejszym torem. Nadto w chwili publikacji *Skúški* w polskiej wersji językowej Polaków bardziej od przebiegu wydarzeń aksamitnej rewolucji interesowały kwestie zarysowującego się na horyzoncie „rozvodu państwowego” Czechów i Słowaków, natomiast dramat słowackiego prozaika niczego ze skomplikowanych relacji czesko-słowackich Polakom nie wyjaśniał. Waczków chyba wyczuwał nieaktualność utworu dla polskiego odbiorcy, bo opisując udział Feldka i przedstawienia *Skúški* w wydarzeniach aksamitnej rewolucji, tłumaczył się:

²⁹³ Ruch społeczno-polityczny Verejnosc proti násiliu (1989–1992) odegrał w historii istotną rolę, najpierw przyczyniając się do obalenia komunizmu w Czechosłowacji, doprowadzając do pierwszych wolnych wyborów w kraju, a następnie — przekształcony w partię — jako pierwsza siła polityczna rządząca krajem, wprowadzając zasady demokracji na Słowacji; z szeregów VPN wywodzili się członkowie pierwszego demokratycznego rządu słowackiego.

Rzecz jasna, przytaczam te ciekawostkę nie jako wytłumaczenie mojej decyzji przekładu tej sztuki — była spolszczona już wcześniej²⁹⁴.

Szkoda zatem, iż przekład nie ukazał się wcześniej. Wobec tempa przemian społeczno-politycznych na przełomie lat dwóch końcowych dekad XX wieku głośność i pieriestrojka, które w końcu lat osiemdziesiątych mogły być prowokacyjnie nowe dla odbiorców słowackich, dla polskiego odbiorcy z początku lat dziewięćdziesiątych były już historią. Dlatego *Próba*, przekształcona komentarzami Waczkowa w dokument słowackiej historii, po stronie polskiej nie przyciągnęła czytelnicznej uwagi nawet w kręgu specjalistów — słowacystów, nigdy też nie przekroczyła granicy między tekstem a teatrem. W dialogu kultury polskiej i słowackiej pozostała przekładem nieaktywnym.

Wobec sytuacji, w której wybór utworu do udostępnienia polskiemu odbiorcy przestał być sterowany uzgodnieniami administracyjnymi na mocy umowy międzypaństwowej czy decyzji cenzorskiej, ważne stało się pytanie: jaki utwór słowackiej kultury jest w stanie zainteresować Polaków?. Warto zwrócić uwagę, że wybór, który w teorii translacji tradycyjnie przypisuje się tłumaczowi, nie musi zależeć od niego, w warunkach wolności wymiany kulturalnej podporządkowanej prawom ekonomii rynku częściej decyzję tę podejmuje wydawca czy redaktor. Niepowodzenie *Próby* Feldka w polsko-słowackim dialogu międzykulturowym dowodzi, że doraźny polityczny koniunkturalizm przestał być potwierdzeniem trafności wyboru utworu, udostępnionego za pośrednictwem przekładu polskiemu odbiorcy. Jak stwierdza Gideon Toury, tekst w kręgu kultury przyjmującej nigdy nie zajmuje takiej samej pozycji, jaką zajmował w kręgu kultury wyjściowej, gdyż

pozycja (i funkcja) danego tekstu — włączając w to pozycję i funkcję tekstu uważanego za przekład — są determinowane przede wszystkim przez uwarunkowania tej kultury, w której on aktualnie funkcjonuje²⁹⁵.

Zdaniem badacza, przy wyborze tekstu/utworu, jakiego dokonuje dana kultura z dorobku innej kultury, determinantą jest zawsze pewien niedobór/zapotrzebowanie w kręgu kultury docelowej:

²⁹⁴ J.W.[ACZKÓW]: *Od tłumacza...*, s. 309.

²⁹⁵ G. TOURY: *Pojęcie „domniemanego przekładu”. Zaproszenie do nowej dyskusji*. Tłum. J. FAST. W: *Komparatystyka literacka a przekład*. Red. P. FAST, K. ŻEMŁA. Katowice 2000, s. 22.

[...] kultury odwołują się do przekładania jako podstawowego sposobu wypełniania luk [...]. Innymi słowy, punktem wyjścia jest zawsze jakiś **niedobór** w kulturze docelowej²⁹⁶.

Nasuwa się więc wniosek, że szansę na aktywność w dialogu kultur mają tylko te utwory, które z perspektywy kultury docelowej stanowią propozycję nowatorską, dopełniającą ją pożądanymi wypowiedziami i umożliwiającą zaspokojenie aktualnych potrzeb rozwojowych. *Próba* nie spełniała tych warunków.

Dramat absurdu raz jeszcze: *Nowa skóra* Viliama Klimáčka

Wskutek zmiany na politycznej mapie Europy po roku 1989 pojawiły się na niej narody, o których istnieniu dotychczas nie tylko Polacy nie wiedzieli lub zdążyli o nich zapomnieć. Rozpad Związku Radzieckiego przypomniał między innymi o Litwinach, Białorusinach i Ukraińcach, rozpad Jugosławii uświadomił zarówno istnienie Serbów, Chorwatów, Słoweńców, Macedończyków, jak i to, że wśród obywateli nieistniejącego już federacyjnego państwa są wyznawcy różnych religii. Rozpad Czechosłowacji w 1993 roku, choć właściwie już wówczas Czecho-Słowacji, zmusił Polaków do przyjęcia do wiadomości, iż za naszą południową granicą żyje nie jeden naród czechosłowacki, lecz dwa odrębne narody: czeski i słowacki, które mają swoje kultury narodowe i swoje narodowe języki. Co prawda, o ile fakt istnienia dwóch narodów wśród przyzwyczajonych do utożsamiania państwa i narodu Polaków ze względu właśnie na powstanie dwóch państw łatwiej im było zaakceptować, o tyle już dostrzeżenie różnicy między językami i kulturami obu tych narodów do dziś większości Polaków sprawia trudność i zwłaszcza starsza generacja nadal ma skłonność do utożsamiania Słowaków z Czechami (ciekawe, że nie odwrotnie; działa tu ciągle uzus językowy, wedle którego dla Polaka obywatel Czechosłowacji czy nawet Czecho-Słowacji na zasadzie skrótu spowodowanego ekonomicznym użyciem języka był po prostu Czechem — nawiasem mówiąc, jest to znakomity argument przemawiający za tezą, że to język determinuje nasze postrzeganie rzeczywistości, nie na odwrót).

Powstanie dwóch odrębnych państw za naszą południową granicą sprawiło, że konieczne stało się ułożenie na nowych zasadach stosun-

²⁹⁶ Ibidem, s. 23–24.

ków kulturalnych z oboma sąsiadami osobno. Niestety, w odniesieniu do sąsiada zza Tatr często bez świadomości, że jest w tym zakresie możliwa kontynuacja, bo dialog kultury polskiej i słowackiej, niezależnie od wspólnoty państwowej Czechów i Słowaków, przebiegał przecież faktycznie między kulturami narodowymi, a nie sztucznie wykoncypowanymi kulturami państwowymi, co było podstawą kontaktów kulturalnych realizowanych na podstawie międzypaństwowych umów dwustronnych w latach 1948–1989. Owo „nowe rozdzanie” musiało się zmierzyć przede wszystkim ze zmienionymi zasadami finansowania i promocji kultury. Upadek mecenatu państwowego, a przy tym brak sponsorów, których byłoby stać na finansowe wspieranie prośłowackich działań kulturalnych w Polsce, sprawił, że w latach dziewięćdziesiątych XX wieku dialog kultury polskiej i słowackiej na poziomie ogólnokrajowym ewidentnie podupadł. Ograniczenia ekonomiczne nałożyły się na ukształtowany dotychczas w Polsce obraz literatury i kultury słowackiej, na tyle nieatrakcyjny, że zniechęcający potencjalnych polskich mecenasów do jej wspierania, a polskich odbiorców — do jej poznawania. Wydawcy literatury, dyrektorzy teatrów nie sięgali po tytuły słowackie z powodów ekonomicznych, natomiast czytelnicy i widzowie nie domagali się kontaktu z kulturą słowacką przekonani o jej nieatrakcyjności. Ciężar dialogu kultur przeniósł się na poziom lokalny. Zanik wydawnictw państwowych²⁹⁷ i brak zainteresowania powstałych w ich miejsce wydawnictw prywatnych, z powodu dużego ryzyka finansowego niechętnych publikowaniu utworów autorów nieznanych, spowodowały, że wydawanie przekładów literatury słowackiej — poza utworami adresowanymi do dzieci — w tym także dramatu, w Polsce praktycznie zamarło²⁹⁸. Jak sugeruje Józef Zarek, sytuacja na początku lat dziewięćdziesiątych przypominała sytuację

²⁹⁷ Na początku lat dziewięćdziesiątych zaprzestało działalności między innymi Wydawnictwo „Śląsk” publikujące serię przekładów literatury czeskiej i słowackiej, od 1992 roku działające już jako prywatna oficyna, specjalizująca się w publikacji książek naukowych. Od 1993 roku działa w Krakowie Wydawnictwo Towarzystwa Słowaków w Polsce, wydające najwięcej przekładów literatury słowackiej w naszym kraju, jednak wobec faktu, że wydawnictwo nie zatrudniało redaktora, który byłby w stanie kompetentnie redagować książki w języku polskim, publikacje te niekiedy pozostawiają pod tym względem sporo do życzenia (przytłoczył to P. Vilikovsky książką *Wiecznie zielony...* w tłumaczeniu J. Waczkowa). Nadto wydawnictwo długo nie dysponowało dostępem do sieci dystrybucji w Polsce, wobec czego książki tam wydane po prostu nie miały szans trafić do polskiego odbiorcy. Można powiedzieć, że literatura słowacka, choć wydana w języku polskim, pozostawała w kręgu rodzimym.

²⁹⁸ Warto prześledzić liczbę, adresata i miejsce publikacji książkowych przekładów literatury słowackiej w Polsce w latach 1990–2006:

z lat trzydziestych XX wieku, kiedy to z powodów ekonomicznych literatura słowacka również docierała do polskich odbiorców głównie za pośrednictwem publikacji w czasopiśmie, bo na publikacje książkowe po prostu nie było środków finansowych²⁹⁹. W latach dziewięćdziesiątych zainteresowanie literaturami narodów „odzyskanych” w wyniku rozpadu Związku Radzieckiego, Jugosławii i Czechosłowacji również przeniosło się do czasopiśm, których rynek rozwijał się w tamtym okresie niezwykle dynamicznie: periodyki zanikały, zaczynały wychodzić nowe tytuły, z których część szybko kończyła swoją działalność, by dać miejsce kolejnym. Przekładom z „nowych” literatur udostępniały swoje łamy zarówno czasopisma o zasięgu ogólnopolskim, jak i pe-

1990–1993 ukazało się w sumie 9 książek słowackich, ale wszystkie to tytuły dla dzieci,

1994 – wydano 6 pozycji, miejsca wydania to Warszawa, Wrocław, Kraków, Izabelin i Staszów (to ostatnie wydawnictwo bez dostępu do sieci dystrybucji),

1995 – 2 publikacje w Warszawie i w Staszowie,

1996 – 2 książki dla dzieci,

1997 – opublikowano 4 pozycje, z tego 3 dla dzieci, 1 tytuł dla czytelników dorosłych ukazał się w Katowicach,

1998 – opublikowano 3 tytuły, w tym 2 w krakowskim wydawnictwie Towarzystwa Słowaków w Polsce (wówczas wydawnictwo bez dostępu do sieci dystrybucji), a 1 tytuł w Łodzi,

1999 – opublikowano 5 książek, z czego 4 dla dzieci, a jedną dla dorosłych wydało w Krakowie Towarzystwo Słowaków w Polsce,

2000 – nie ukazała się żadna książka,

2001 – wydano 2 tytuły, w tym 1 dla dzieci, a 1 dla dorosłych wydany w Bratysławie (!),

2002 – ukazało się 6 książek, w tym 1 dla dzieci, z pozostałych 2 książki wyszły w Krakowie, w tym 1 w wydawnictwie Towarzystwa Słowaków w Polsce, reszta w Wołowcu, Gliwicach i Bytomiu/Katowicach,

2003 – ukazało się 5 książek, z czego 2 tytuły wydano w Katowicach, a po 1 tytule w krakowskim wydawnictwie Towarzystwa Słowaków w Polsce, w Staszowie i w Bratysławie (!),

2004 – wydano 1 tytuł w wydawnictwie Towarzystwa Słowaków w Polsce (Kraków),

2005 – wydano 3 tytuły, z czego 1 dla dzieci, a 2 dla dorosłych w Sejnach i w Tarnobrzegu,

2006 – wydano 6 tytułów, z czego 1 dla dzieci, z pozostałych 2 w Sejnach i po 1 w wydawnictwie Towarzystwa Słowaków w Polsce (Kraków), w Wołowcu oraz w Izabelinie/Levoči (!).

Szczegółowe informacje można znaleźć w „Przekłady Literatur Słowiańskich”. T. 1, cz. 4: *Bibliografia przekładów literatur słowiańskich (1990–2006)*. Red. B. TOKARZ. Katowice 2013, s. 185–247.

²⁹⁹ J. ZAREK: *O polsko-słowackich związkach literackich po roku 1918*. W: *Polsko-słowackie stosunki po roku 1918. Slovensko-poľské vzťahy po roku 1918*. Red. H. MIECZKOWSKA, J. Hvišč. Wrocław 2002, s. 89.

riodyki lokalne, regularniki i nieregularniki, tematyczne i prowadzące jedynie działy lub rubryki kulturalne czy literackie. I tak, w ostatnim dziesięcioleciu XX wieku przekłady z literatury słowackiej publikowały czasopisma ogólnopolskie i regionalno-ogólnopolskie: „Akant”, „Akcent”, „Brulion”, „Czas Kultury”, „Dekada Literacka”, „Dziś”, „Erotyka w Literaturze i w Życiu”, „FA-art”, „Gazeta Wyborcza”, „Kresy”, „Lettre Internationale po Polsku”, „Literatura na Świecie”, „Poezja”, „Przekrój”, „Studium”, „Szpilki”, „Tygodnik Powszechny”, „Tytuł”, „Wiadomości Kulturalne”; periodyki lokalne: bydgoska „Metafora”, gdańskie „Academia”, „Pieśń Skrzydlata” i „Pimka”, kielecki „Ikar”, krakowskie „Oksymoron” i „Horyzonty Krakowskie”, kujawsko-pomorski „Przegląd Artystyczno-Literacki”, śląskie „Arkadia” i „Śląsk”, rzeszowska „Fraza”, zakopiańskie „Hale i Dziedziny”, także tytuły polonijne: cieszyńsko-zaolziański „Głos Ludu” czy „Zwrot”, a nawet dodatek kulturalny do wychodzącej w Kanadzie „Gazety” pt. „List Oceaniczny”. W tej masie czasopism, wykazujących zainteresowanie literaturą słowacką, w ostatniej dekadzie minionego stulecia dominowały publikacje tłumaczeń poezji, ale trzeba mieć świadomość, że na ogół ukazywały się pojedyncze utwory wybranych autorów współczesnych, rzadziej wychodziły numery tematyczne, w całości poświęcone kulturze i literaturze słowackiej, a wyjątkowo podejmowano działalność publikacyjną kontynuowaną. Mimo więc wrażenia ogromu tytułów ta forma popularyzacji w Polsce literatury i kultury sąsiada zza Tatr nie przekładała się na wzrost wiedzy o niej i wzrost zainteresowania nią wśród polskich odbiorców. Mimo to tak duża liczba periodyków publikujących tłumaczenia literatury słowackiej dowodzi, że nie można oskarżać polskich odbiorców o absolutną niechęć wobec kultury sąsiada zza Tatr.

Jednym z periodyków, publikujących wówczas przekłady literatury słowackiej, był ukazujący się od 1988 roku na Śląsku kwartalnik kulturalny „FA-art”. Redakcja czasopisma w latach dziewięćdziesiątych przygotowała cykl numerów poświęconych literaturom Europy Środkowo-Wschodniej. Podobnie jak w przypadku innych numerów narodowych, tak i tu chodziło o prezentację aktualnych zjawisk, które w literaturze słowackiej pojawiły się po 1990 roku. Redakcja miała bowiem ambicje ukazania panoramy przemian w życiu i twórczości literackiej państw byłego Bloku Wschodniego. Warunkiem jednak było publikowanie form krótkich, bo tylko na takie mogło sobie pozwolić czasopismo. Mecenasem numeru została strona słowacka, a dokładniej: agenda słowackiego Literackiego Centrum Informacyjnego (Literárne informačné centrum) SLOLIA, której zadaniem jest popularyzacja literatury słowackiej za granicą. Mimo iż ze strony tego

sponsora płynęły sugestie, co powinno zostać udostępnione polskiemu odbiorcy za pośrednictwem przekładów i publikacji w czasopiśmie, wybór ten od początku należał do strony przyjmującej, a ostatecznej kwalifikacji utworów do druku dokonała redakcja kwartalnika. Obok opowiadań i utworów poetyckich w tym szerokim wyborze znalazł się również dramat *Nová koža* Viliama Klimáčka jako jedyny tekst dramatyczny zarówno w tym numerze „FA-artu”, jak i w ogóle wśród wszystkich w tej dekadzie opublikowanych przekładów z literatury słowackiej. W świetle konstatacji Toury’ego wybór tego właśnie utworu do zaprezentowania polskiemu odbiorcy był ryzykowny, bo w latach dziewięćdziesiątych dramat absurdu nie był nowością ani w kulturze słowackiej, ani w kulturze polskiej. *Nová koža* nie była tekstem, który mógłby wypełnić lukę w kulturze polskiej.

Viliam Klimáček (ur. 1958) to jeden z najwybitniejszych — jeśli nie najważniejszy — współczesnych słowackich dramatopisarzy. Z wykształcenia lekarz, swoją przygodę z literaturą rozpoczął w połowie lat osiemdziesiątych, kiedy to w 1985 roku wraz z grupą przyjaciół założył teatr pod nazwą GUnaGU. Od początku istnienia sceny Klimáček pisze dla niej utwory dramatyczne. Jego twórczość nie ogranicza się wyłącznie do dramatopisarstwa, pisze również poezję i prozę. I właśnie jako poeta debiutował w 1988 roku tomikiem poezji *Až po uši* (*Aż po uszy*). W trzy lata później wydał zbiór opowiadań *Ďalekohľadzenie* (*Dalekogładenie*), w 1992 roku — kolejny tomik poetycki *Karamelky* (*Karmelki*), potem następne tomy poetyckie i prozatorskie. Tak więc w kręgu literatury rodzimej Viliam Klimáček to pisarz i twórca wszechstronny, autor utworów dla dorosłych i dla dzieci, człowiek pióra, ale nade wszystko człowiek teatru — aktor i reżyser, a jako autor libretta musicalu o Marii Antoninie, także twórca teatru muzycznego. Największą sławę przyniosły mu utwory dramatyczne pisane dla GUnaGU. Sława ta przekroczyła zresztą granice Słowacji. Pisarz był bowiem wielokrotnie laureatem bardzo ważnego dla czeskiej i słowackiej dramaturgii konkursu na najlepszy dramat, który od 1992 roku corocznie organizuje działająca w Czechach Fundacja Alfréda Radoka wspólnie z czeskim czasopismem teatralnym „Svět a divadlo”. Na łamach tego czasopisma twórca opublikował też kilka swoich utworów. Jego dramaty i inne utwory dotąd oprócz języka polskiego przetłumaczono na języki angielski, arabski, czeski, francuski, rosyjski, słoweński. W Polsce Viliam Klimáček znany jest przede wszystkim jako autor adresowanego do dzieci zbioru zabawnych opowiadań, wierszyków i zabaw językowych *Noga w nogę* (oryg. *Noha k nohe*)³⁰⁰. Książka ta,

³⁰⁰ V. KLIMÁČEK: *Noga w nogę*. Tłum. M. MARJAŃSKA-CZERNIK. Warszawa 2005.

laureatka nagrody IBBY, została wybrana przez ekspertów literatury dziecięcej do wydania w serii Kanon Książek dla Dzieci i Młodzieży. Natomiast niewiele chyba osób pamięta, że jego dramat *Hipermarket* można było zobaczyć w Teatrze Narodowym w Warszawie: z inscenizacją 20 kwietnia 2006 roku gościł Teatr Narodowy z Bratysławy.

Autorką tłumaczenia dramatu opublikowanego w „FA-arcie” jest pisząca te słowa. To jedyne jak dotąd opublikowane polskie tłumaczenie utworu dramatycznego Klimáčka, choć wobec tak interesującego twórcy publikacja kolejnych tłumaczeń jest tylko kwestią czasu.

W twórczości dramatycznej słowackiego autora można wskazać co najmniej trzy okresy, zresztą Klimáček sam dokonał periodyzacji swojego dramtopisarstwa:

V tom prvom divadelnom živote, asi od 1985 do 1991 som bol posadnutý vlastnou knižnicou a v podstate som ju dramatizoval. [...] Zdivadelnil som fúru paraliteratúry: spoločenský lexikón, verneovky, inštruktážne príručky o následkoch fosforových bômb, učebnicu stenografie, protialkoholické spisky Spolku striedlivosti [...]. V druhom divadelnom živote, od 1992 do 1999 [...] postupne som získal odvalu písať sám, bez spoluautora. [...] No a môj tretí divadelný život sa iba začal, poklesnuté v ňom už nepotrebujem.

W tym pierwszym życiu teatralnym, gdzieś od 1985 do 1991, byłem opętany własną biblioteką i właściwie ją dramatyzowałem. [...] Przeniosłem do teatru mnóstwo paraliteratury: leksykon towarzyski, powieści Verne’a, instruktażowe podręczniki o skutkach bomb fosforowych, podręcznik stenografii, antyalkoholowe notatki Towarzystwa Trzeźwości [...]. W drugim życiu teatralnym, od 1992 do 1999 [...], stopniowo zdobywałem odwagę, by pisać samodzielnie, bez współautora. [...] No a moje trzecie życie teatralne dopiero się zaczęło, tego, co upadłe, już w nim nie potrzebuję³⁰¹.

Napisana w 1986 roku jako *Nová koža*, a pod tytułem *Koža* wystawiona po raz pierwszy 7 lutego 1987 roku przez GUnaGU sztuka zalicza się do pierwszego etapu twórczości dramtopisarza. Dramat ten opowiada historię Mężczyzny, który przypadkiem pod prysznicem zmywa z siebie skórę. Jest do niej bardzo przywiązany ze względu na obecne na niej tatuaże, upamiętniające ważne momenty jego życia.

³⁰¹ Cyt. za: M. Mistrík: *Slovenská absurdná dráma...*, s. 196. Z nowszych wypowiedzi pisarza wynika, że można tę periodyzację uzupełnić o kolejny, czwarty już okres: dramatu dokumentalnego. Por. *Dokumentárne divadlo na Slovensku. Realita alebo fikcia?*. Rozhlasový záznam z diskusie v Rádio Devín prepísal, skrátil a upravil Juraj HUBINÁK. [http://www.studio12.sk/doc/KoD2_Doku mentarne_divadlo.pdf](http://www.studio12.sk/doc/KoD2_Doku%20mentarne_divadlo.pdf) [dostęp: 29.05.2011]. Tłum. — L.S.

Brak skóry odsłania wnętrze bohatera i sprawia, że wszyscy mogą w nie zajrzeć. Dlatego też Mężczyzna chce swoją skórę odzyskać. W tym celu podejmuje wędrówkę w jej poszukiwaniu i trafia do zrujnowanego budynku w opuszczonej dzielnicy miasta, w którym mieści się przechowalnia skór wszystkich ludzi z przeszłości. Po budynku, w którym nieustannie gaśnie światło, oprowadza bohatera tajemnicza Kobieta. Mężczyzna odnajduje tam wszystkie swoje skóry — od czasów młodości aż po tę utraconą, ale kiedy chce tę ostatnią zabrać, okazuje się, że by móc to uczynić, musi poddać się dziwnemu ni to przesłuchaniu, ni to grze, którą prowadzi z nim Kobieta, poddając go różnym, coraz okrutniejszym próbom. W końcu Kobieta zmienia się w modelkę porno, ubraną w czarną skórzaną bieliznę i z pejcem w dłoni. Gdy Mężczyzna dowiaduje się, że kolejna próba, której został poddany, nie prowadzi do odzyskania skóry, próbuje ugodzić nożem Kobietę, ale — zabija sam siebie. Kobieta wiesza jego ostatnią przebitą nożem skórę obok innych na kolejnym wieszaku w przechowalni.

Koża wykazuje powinowactwa z dramatem absurdu. Pomysł, na którym zasadza się fabuła utworu, jest typowy dla tej formy gatunkowej: w utworach absurdystów sytuacje banalne, a do takich zalicza się zwykła kąpiel, często przedstawione w komicznym świetle, przerażają się w tragedię, pełną okrutnych akcentów. *Koża* to dramat o człowieku poszukującym własnej tożsamości, skóra jest tylko jej symbolem. Miloš Mistrík proponuje, by interpretować ten tekst jako utwór psychologizujący, być może w jakimś stopniu autobiograficzny, w którym bohater, by odnaleźć samego siebie, musi uporać się z traumami własnej przeszłości, od czasów dzieciństwa poczynając³⁰². Jedną z tych traum jest prześladowająca bohatera Kobieta — nieśmiertelna, bo, jak okazuje się w zakończeniu utworu, będąca ożywionym tatuażem, jaki Mężczyzna miał na klatce piersiowej, na tej samej skórze, którą utracił podczas kąpieli. Tatuaż zaś to pamiątka z czasów młodości, wspomnienie pewnej kobiety, ważnej w życiu Mężczyzny. Ożywiony tatuaż wprowadza w klimat świata nierealnego, wspomnień, imaginacji czy może halucynacji, typowych dla dramatu absurdu. Inną cechą utworu Klimáčka, właściwą dla dramatu absurdu, stanowi konstrukcja postaci; nie są to już charaktery ani typy, lecz everymani lub maski, marionetki, często zestawione w parach, na przykład kat — ofiara, i poruszające się w absurdalnym świecie, pełnym strachu i grozy, którego ontologia nie jest pewna — w dramacie absurdu często pojawia się motyw snu czy ułudy. Z takimi postaciami mamy właśnie do czynienia w *Nowej skórze*: demoniczna Kobieta dręczy Mężczyznę, a przebita nożem, nie

³⁰² Zob. ibidem, s. 198.

odnosi żadnego uszczerbku na zdrowiu, wszystko zaś rozgrywa się w nieprzyjaznym, budzącym grozę, tajemniczym miejscu — w przechowalni skór, w której bohater utworu ostatecznie w dziwny sposób ginie. Odbiorca do końca nie wie, czy Kobieta była postacią realną, czy może wyłącznie tatuzem z piersi Mężczyzny, ożywionym tylko w jego wyobraźni lub we śnie. O tym, że utwór można wiązać z dramatem absurdu, informuje już zresztą podtytuł — dedykacja autora: „Drahému S.B. nechtiac k narodeninám” („Drogiemu S.B. niechący z okazji urodzin”), w której inicjały S.B. oznaczają Samuela Becketta. Jak stwierdza Mistrík, ta dedykacja nie była przypadkowa: Beckett urodził się w 1906 roku, czyli osiemdziesiąt lat przed prapremierą utworu *Klimáčka*³⁰³.

Dramat absurdu jest hybrydą, w której absurdalnym sytuacjom lub zdarzeniom towarzyszą komizm, czarny humor i groza. Psychologizująca *Koža* z dość czytelną linią fabularną, choć wykazuje formalne podobieństwa z dramatem absurdu, jednak niezupełnie wpisuje się w jego poetykę, gdyż jest on przecież afabularny, a działania postaci są w nim pozbawione motywacji psychologicznej. Warto jednak w tym miejscu przypomnieć, że zanim wśród badaczy przyjął się termin „teatr absurdu” (a następnie „dramat absurdu”), twórczość tego typu określano między innymi jako „czarna komedia” i „czarna literatura”³⁰⁴. Dlatego o utworze *Klimáčka* Mistrík pisze, że sytuuje się on „w pobliżu” dramatu absurdu³⁰⁵.

Hľadanie svojho Ja, pátranie po vlastnej neprežitej minulosti je jedným z dôležitých motívov tejto Klimáčkovej hry. Podobný motív nachádzame aj v Beckettových hrách, v *Čakaní na Godota*, ale hlavne v *Šťastných dňoch*, ale aj v jeho románe *Murphy*, kde sa hlavný hrdina vytráca z vlastného Ja a zakladá si novú inú identitu.

Napriek súvislostiam s Beckettom musíme povedať, že hra *Koža* **nie je ako celok typickou absurdnou drámou**. Popri využití spomínaných motívov, známych aj v absurdnej dramatike, je to stále prevažne psychologická retrospektíva človeka zaťaženého svojimi emocionálnymi spomienkami, hra pravdepodobne s autobiografickými črtami. Z tohto hľadiska bolo Klimáčkovo citovanie írskoho dramatika na titulnej strane hry formálnym aktom.

³⁰³ Zob. M. MISTRÍK: *Slovenská absurdná dráma...*, s. 196.

³⁰⁴ Termíny te wprowadził J.L. STYAN w książce *The Dark Comedy*. Cambridge 1962. Autor omawia tam twórczość Strindberga, Czechowa, Shawa, Synge’a, O’Caseya, Pirandella, Eliota, Brechta, Anouilha, Tennessee’a Williamsa, Becketta, Ionesco, Geneta, Pintera.

³⁰⁵ M. MISTRÍK: *Slovenská absurdná dráma...*, s. 201.

Szukanie swojego Ja, rozglądanie się za swoją własną nieprzeżyta przeszłością jest jednym z ważnych motywów tej sztuki Kilmáčka. Podobny motyw znajdujemy również w sztukach Becketta, w *Czekaniu na Godot*, a przede wszystkim w *Szczęśliwych dniach*, ale też w jego powieści *Murphy*, gdzie główny bohater wychodzi z własnego Ja i tworzy sobie nową, inną tożsamość.

Mimo związków z Beckettem musimy powiedzieć, że sztuka **Koża jako całość nie jest typowym dramatem absurdu**. Obok wykorzystania wspomnianych motywów, znanych również w dramaturgii absurdu, ciągle jest to w przeważającej mierze psychologiczna retrospekcja człowieka obciążonego swoimi pełnymi emocji wspomnieniami, dramat prawdopodobnie o cechach autobiograficznych. Z tego punktu widzenia to, że Klimáček zacytował irlandzkiego dramatopisarza na karcie tytułowej, było tylko aktem formalnym³⁰⁶.

W okresie posierpniowej tak zwanej normalizacji poetyka absurdu była oficjalnie zakazana. W odniesieniu do Słowacji pod koniec lat osiemdziesiątych i w latach dziewięćdziesiątych XX wieku można mówić o swoistym ponownym odkryciu tejże poetyki przez pokolenie najmłodszych twórców. Mistrík stwierdza:

Druha polovica osemdesiatych rokov a potom hlavne celé deväťdesiate roky na rozdiel od predchádzajúcich desaťročí znamenajú u nás dramatickú zmenu v prístupe k inšpirácii absurdným divadlom a drámou. Sú to roky priam behu za absurdnou drámou. Naše divadlo si určite veľmi zreteľne uvedomovalo svoje zaostávanie i manko a nemohlo sa už viac uspokojiť s tými niekoľkými inscenáciami absurdistov z konca šesťdesiatych rokov. Poľská, česká, francúzska, čiastočne aj anglická a americká a španielska absurdná dramatika sa priam eruptívne usídlila na prelome deväťdesiatych rokov v repertoároch našich divadiel. Ale čo s pôvodnými hrami, keď ich prakticky nebolo? K tým starším [...] sa ani jedno divadlo už nevrátilo. A tak začali vznikať nové hry.

Druga połowa lat osiemdziesiątych, a potem głównie całe lata dziewięćdziesiąte, w odróżnieniu od dekad poprzednich, oznaczają u nas w sferze dramatu zmianę w podejściu do inspiracji teatrem i dramatem absurdu. Są to lata wręcz pogoni za dramatem absurdu. Nasz teatr z pewnością wyraźnie uświadamiał sobie swoje zaościanie i manko, i nie mógł już dłużej zadowalać się tymi kilkoma inscenizacjami absurdystów z końca lat sześćdziesiątych. Polska, czeska, francuska, po części również angielska, amerykańska i hiszpańska dramaturgia absurdu w sposób wręcz erupcyjny trafiła na

³⁰⁶ Ibidem, s. 197–199. Tłum i podkr. — L.S.

przełomie lat dziewięćdziesiątych do repertuarów naszych teatrów. Ale co z utworami oryginalnymi, skoro praktycznie ich nie było? Do tych starszych [...] ani jeden teatr już nie wrócił. Zaczęły więc powstawać nowe sztuki³⁰⁷.

Dalej słowacki badacz przyznaje, że

Moderná svetová absurdná dráma nemala na našu domácu nikdy taký vplyv, ako na konci storočia [...]. Naše divadlo a naša spoločnosť po dlhých peripetiách s pokusmi na ľudoch od roku 1948 sa napokon ocitla akoby vymiškovaná [...]. Po roku 1989 sme sa všetci spoločne našli v polepšovni dejín. Odrazu na konci storočia nám všetkým, [...] bol pochopiteľný a veľmi blízky Samuel Beckett, lebo sme všetci spolu čakali na novom rázcestí na príchod nejakého Godota.

Nowoczesny dramat absurdu na świecie nie miał na naszą rodzimą twórczość nigdy tak wielkiego wpływu, jak na końcu stulecia [...]. Nasz teatr i nasze społeczeństwo po długich perypetiach z eksperymentowaniem na ludziach od 1948 roku w końcu obudziły się jakby wykastrowane [...]. Po roku 1989 wszyscy razem znaleźliśmy się w poprawczaku historii. Nagle na końcu stulecia dla wszystkich nas [...] stał się zrozumiały i bardzo bliski Samuel Beckett, bo wszyscy razem czekaliśmy na nowym skrzyżowaniu dróg na przyjście jakiegoś Godota³⁰⁸.

Tłumaczenie dramatu *Klimáčka* oznacza, że kultura polska i słowacka po raz kolejny prowadzą dialog przy wsparciu czy nawet za pośrednictwem kultury trzeciej: najstarszy polski przekład *Czekając na Godota* w tłumaczeniu Juliana Rogozińskiego – fragmenty – ukazał się w numerze 1. „Dialogu” z 1956 roku³⁰⁹, w rok później na łamach tego samego periodyku znalazły się też tłumaczenia *Końcówki* i *Aktu bez słów*. W języku słowackim najstarszym przetłumaczonym tekstem są *Szczęśliwe dni*, wydane w 1966 roku³¹⁰. *Czekanie na Godota* przetłumaczył po raz pierwszy Dušan Slobodník, a w druku utwór ukazał się w periodyku „Revue svetovej literatúry” w 1966 roku³¹¹. Wcześniej

³⁰⁷ M. MISTRÍK: *Slovenská absurdná dráma...*, s. 57. Tłum. — L.S.

³⁰⁸ Ibidem, s. 58–59. Tłum. — L.S.

³⁰⁹ S. BECKETT: *Czekając na Godota*. Tłum. J. ROGOZIŃSKI. „Dialog” 1956, nr 1, s. 88–98.

³¹⁰ S. BECKETT: *Šťastné dni*. Prel. O. HADRABOVÁ. Bratislava 1966.

³¹¹ S. BECKETT: *Čakanie na Godota*. Prel. D. SLOBODNÍK. „Revue svetovej literatúry” 1966, č. 4. W 1970 roku ukazało się jeszcze tłumaczenie *Końcówki*, słowac. *Koniec hry*. Prel. H. HEČKOVÁ. Bratislava 1970.

słowaccy czytelnicy mogli poznać tę twórczość za pośrednictwem języka czeskiego. Najstarszy czeski przekład *Czekania na Godota*, autorstwa Jiříego Koláři, ukazał się w 1963 roku³¹². Klimáček mógł więc znać twórczość światowych gigantów dramatu absurdu, nawet jeśli ich utworów w latach osiemdziesiątych słowackie teatry nie miały w swym repertuarze. *Koža* nie jest jedynym dowodem jego fascynacji tą formą dramatu. Do twórczości Ionesco odwołał się już nie „niechący”, lecz całkiem otwarcie w jednym z następnych swoich utworów: w 1993 roku teatr GUnaGU wystawił napisany przez niego wspólnie z Ivanem Mizerą utwór *Piesa compusa din patru parti pe care teatrul GUnaGU a pus — o in scena cu ocazia aniversarii a 80 de ani de la nasterea lui E. Ionesco*, w którym znalazły się bezpośrednie nawiązania do twórczości wielkiego francusko-rumuńskiego absurdysty. Tak więc dwa ze swoich dramatów poświęcił Klimáček dwóm klasykom absurdystom z okazji 80. urodzin.

Obiektywne pisanie o własnej pracy translatorskiej jest trudne, wręcz niemożliwe, a kiedy przy tym poddaje się oglądowi cudze przekłady, może być odebrane jako przejaw samochwalstwa i narcyzmu. Wobec tego szczegółowa analiza przekładu dramatu Klimáčka zostanie tu pominięta.

Dramat absurdu jako forma gatunkowa nie nastęrcza poważnych problemów w tłumaczeniu, bo to konwencja w Polsce udomowiona, by nie rzec wręcz — rodzima, dzięki twórczości Mrożka, ale też Różewicza czy Gombrowicza, nawet jeśli teoretycy toczą spory o to, czy w ogóle taka odmiana, jak dramat absurdu, istnieje, a sami pisarze odżegnują się od takiego zaetykietowania ich twórczości. Trzeba zgodzić się z Anną Krajewską, że nie jest to forma całkowicie ukształtowana, bo kolejne pokolenia tworzą jej nowe warianty. Warianty powstają też w odmiennych kulturach. Wśród cech dramatu absurdu są takie, które jego przekład ułatwiają. Cechami tymi są nieokreśloność czy też uniwersalność miejsca i czasu. Zgodnie z definicją dramatu absurdu może on rozgrywać się wszędzie i nigdzie, w nieokreślonej przestrzeni i w nieokreślonym czasie. To oznacza, iż tekst dramatu absurdu zasadniczo powinien być pozbawiony jakichkolwiek sygnałów sytuujących go w określonej kulturze narodowej: z perspektywy tej definicji dramat absurdu wydaje się idealnym gatunkiem dramatu czasów globalizacji. Przeczy temu wszakże jego bezczasowość, choć wydaje się ona względna, trudno bowiem wyobrazić sobie dramat absurdu zarówno w czasach renesansu, jak i współcześnie. Współczesność wpisuje się w dramat absurdu już przez samo postrzeganie rzeczywistości, przez

³¹² S. BECKETT: *Čekání na Godota*. Prel. J. KOLÁŘ. Praha 1964.

jej ideę, typową dla sposobu myślenia człowieka współczesnego, oraz przez system wartości, obecny w tej formie dramatu: nawet jeśli współczesność nie jest tam wpisana w sposób jawny, to przez tekst wyraźnie przeziiera nasze współczesne postrzeganie i odbieranie czasu. W dramacie absurdu kategoria czasu realizuje się w czekaniu. W *Czekając na Godota* czekanie jest przedstawione jako czynność beznadziejna i bezsensowna, dręcząca, tragiczna. W literaturze motyw czekania nie zawsze miał jednak takie zabarwienie emocjonalne: w *Odysei* czekanie Penelopy, choć trudne, ostatecznie kończy się happy endem. Chrześcijańskie czekanie w *Biblii* na Chrystusa też jest optymistyczne, czas związany z czekaniem jest, czy powinien być, czasem pozytywnym, przeznaczonym na wzbogacającą człowieka (auto)refleksję lub modlitwę. Współczesny człowiek to istota niecierpliwa, niespokojna, nieustannie za czymś goniąca, niepotrafiąca czekać, czekanie to dla niej czynność stresująca i stan zdecydowanie negatywny. W dramacie absurdu czekanie również jest negatywne, a takie jego wartościowanie jest typowe dla naszych czasów. Zatem dramat absurdu nie jest bezczasowy, choć pozostaje bezprzestrzenny, kulturowo współczesny, lecz przestrzennie nienacechowany, można powiedzieć — zglobalizowany, zwłaszcza w odniesieniu do kultur postrzegających czas w taki sam sposób, a tak jest w kulturze polskiej i słowackiej. Trzeba jednak zauważyć, że ze względu na specyfikę tekstu dramatu tłumaczenie — a wcześniej odczytanie — nie należy do łatwych, co widać również na przykładach omówionych w poprzednich rozdziałach pracy. Choć bowiem przekład dramatu jest tak samo przekładem tekstu, jak tłumaczenie każdego innego utworu literackiego czy wypowiedzi nieliterackiej, to fakt, że dramat może być przeznaczony nie tylko do lektury, ale też w pewnym stopniu stanowi instrukcję przyszłej inscenizacji, sprawia, że już w oryginale jest on tekstem zawieszonym pomiędzy — pomiędzy literackością języka pisanego a potocznością języka mówionego. Przekład dramatu podwaja owo „bycie pomiędzy”, przydając zawieszenie między dwiema kulturami: pomiędzy literackością a potocznością w jednej kulturze i pomiędzy literackością a potocznością w innej kulturze.

„O hrách a inscenáciách Viliama Klimáčka sa nepíše ľahko,” („O sztukach i inscenizacjach Viliama Klimáčka nie pisze się łatwo”) — zaczyna omawianie twórczości dramaturga Miloš Mistrík, przywołując zdanie Sylvii Hroncovej, innej słowackiej badaczki i krytyka teatralnego³¹³. Fakt, że Klimáček pisze różne formy literackie, a wśród

³¹³ M. MISTRÍK: *Aj dráma je len človek*. Bratislava 2003, s. 20. Zdanie pochodzi z S. HRONCOVÁ: *O jednej klimáčkovej balade*. „Teatro” 1996, č. 3, s. 13. Tłum. — L.S.

nich poezję, nie pozostaje bez wpływu na jego twórczość dramatopisarską, której istotę stanowi wyrafinowany język³¹⁴. W dramacie *Nová koža* — jak przystało na dramat „w pobliżu” konwencji absurdu — przeplatają się różne sposoby specyficznego użycia języka. W dramacie obok tradycyjnych dialogów mających funkcję komunikacyjną wiele jest przykładów rozbicia semantycznej spójności dialogów, dialogów pozornych, demaskujących zużycie znaczeniowe słów, obecność stereotypów i automatyzm językowy, podkreślających, że język przestaje służyć porozumieniu, a zamiast tego jest narzędziem manipulacji. Jak zwraca uwagę Anna Krajewska, cechą poetyki absurdystów stanowiła celowa gra sensami³¹⁵, przy czym jej celem było nie tylko obnażenie dewaluacji języka jako środka komunikacji międzyludzkiej. Gra sensami w utworach absurdystów pełni także funkcje metatekstowe, odsyłając do tego, co Irena Sławińska nazwała teatralną warstwą dramatu.

Mistrzostwo dramaturga-poety — pisze Krajewska, przywołując przykład twórczości Mirona Białoszewskiego i jego teatru *Osobnego* — polega jednak na uruchomieniu co najmniej dwóch skojarzeń, z których jedno odsyłałoby ku treściom — nazwijmy je umownie — psychicznym, metafizycznym, filozoficznym, a drugie ku regułom i mechanizmom teatralnym. Tworzy się tym sposobem swoista dramaturgia wewnętrzna będąca równocześnie grą, budowaniem napięcia pomiędzy dramatem a metadramatem³¹⁶,

dzięki czemu pogłębia się jego metaforyczność. Wykorzystanie luźnych skojarzeń w sferze języka w utworze Klimáčka sprawia, że rzeczywistość ulega odrealnieniu, pojawia się plan metafizyczny, oniryczny. Zbliża to sam utwór do formuły dramatu poetyckiego, co zresztą także jest typową cechą dramatu absurdu.

W sferze poetyki wiąże Esslin teatr absurdu z działaniami poetyckimi. Poezja daje intuicyjne rozumienie bytu jako całości, jest wieloznaczna, posługuje się asocjacjami, zbliża do języka muzyki³¹⁷.

W kręgu polskich twórców dramatu absurdu obok Sławomira Mrożka jako absurdysty „klasycznego” wymieniani są także poeci i muzycy: Miron Białoszewski, Tadeusz Różewicz, Bogusław Schaeffer. Anna Krajewska przypomina, że również twórczość Becketta można

³¹⁴ M. MISTRÍK: *Aj dráma je len človek...*, s. 26–27.

³¹⁵ Zob. A. KRAJEWSKA: *Dramat i teatr absurdu w Polsce*. Poznań 1996, s. 42.

³¹⁶ Ibidem, s. 55.

³¹⁷ Ibidem, s. 15.

powiązać z liryką i że — zgodnie z koncepcją Esslina — poetyckość leży u podstaw dramatu absurdu³¹⁸. Poetyckie inklinacje ma również twórczość Klimáčka, który zaczynał swoją karierę pisarską równolegle od dramatu i poezji. Swoją fascynację językiem dramatopisarz wyraził zresztą w różnych metatekstowych komentarzach. W jednym z nich czytamy:

Všakovaké tie vlny nonverbalného divadla prebehli mi okolo očí, ale pripadlo mi to ako vývoz mlčania. Mám krmä „očného” rád i divadlo „ušné”, divadlo artikulovaných zvukov, divadlo povedaného.

Te wszelakie fale teatru nonwerbalnego przebiegły mi przed oczyma, ale robiło to na mnie wrażenie eksportu milczenia. Prócz „ocznego” lubię też teatr „uszny”, teatr dźwięków artykułowanych, teatr mówiony³¹⁹.

Z perspektywy tłumacza ta fascynacja autora możliwościami języka okazała się trudna do odwzorowania w przekładzie, lecz zarazem ogromnie uatrakcyjniła pracę nad nim. W utworze *Koža* specyfika języka z pewnością nie należy do czynników ułatwiających przekład, ale też sprawiła, że tłumaczenie tego dramatu było niezmiernie satysfakcjonujące. Pisząca te słowa ma nadzieję, że usatysfakcjonowany czuje się również czytelnik *Nowej skóry*, choć — jak powiada Elżbieta Tabakowska, odwołując się do własnego doświadczenia tłumaczki w książce *O przekładzie na przykładzie* — „nie ma przekładów bezdyskusyjnych, [...] jedną książkę można by przecież tłumaczyć przez całe życie”³²⁰. Jeden dramat również.

Satysfakcja z przekładu okazała się tym większa, że utwór w tłumaczeniu piszącej te słowa zyskał pewne, skromne i ograniczone uznanie polskich ludzi teatru, którzy trzykrotnie dramat inscenizowali. Dwukrotnie utwór wystawił Teatr Karton, szczecińska scena alternatywna: po raz pierwszy w 2000 roku, powtórnie zaś w 2005 roku. Obydwie inscenizacje wyreżyserował Daniel Żródlewski. Z recenzji Anety Dolegi możemy się dowiedzieć, że w obu inscenizacjach „Tytułowa »Nowa skóra«, której potrzebuje bohater, to nowa tożsamość, początek kolejnego etapu życia”, przy czym ponieważ w pierwszej inscenizacji „Kobietę grał aktor, tamta »Skóra« mówiła o poszukiwaniu tożsamości seksualnej”, natomiast w drugiej inscenizacji, „multi-

³¹⁸ Zob. ibidem, s. 32.

³¹⁹ V. KLIMÁČEK: *List z Pressburgu*. „Svět a divadlo” 1995, č. 2, s. 151. Cyt. za: M. MISTRÍK: *Aj dráma je len človek...*, s. 21. Tłum. — L.S.

³²⁰ E. TABAKOWSKA: *O przekładzie na przykładzie*. Kraków 2003, s. 25.

medialnej”, dominuje „»Lunchowski«, oniryczny klimat”³²¹. Trzecią polską inscenizację dramatu włączył do swego repertuaru niewielki offowy Teatr Orfa, działający przy domu kultury w Zgierzu. Na portalu internetowym miasta znalazła się informacja, iż „Premierą spektaklu »Nowa skóra« słowackiego autora Viliama Klimacka uczcił 30-lecie swojej działalności artystycznej zgierski Teatr »Orfa«”³²². To, co nie udało się w przypadku dramatu Feldka, udało się *Nowej skórze*, która podobnie jak parafraza *Mizantropa* w *Próbie*, odwołuje się do literatury światowej i również pełna jest intertekstualnych nawiązań, choć nie tak oczywistych, do różnych tekstów kultury rodzimej oraz powiązań z dramatem absurdu. Efekt dialogiczny przekładu dramatu Klimáčka był zaskoczeniem dla piszącej te słowa tłumaczki utworu: przekład powstał raczej z myślą o recepcji czytelniczej, o teatralnej trudno było nawet pomarzyć, znając perypetie bardziej doświadczonych tłumaczy. Najtrudniej, jak widać, być prorokiem we własnym kraju, a intuicja nie musi być zawodna, ponieważ mając dzięki uprzejmości autora do dyspozycji oryginały nowszych jego dramatów, ostatecznie zdecydowano o spolszczeniu tego najstarszego, o znanej w Polsce i rozpoznawalnej poetyce. Wydaje się więc, że Toury i Zohar nie do końca mają rację, sugerując, iż tylko to, czego w literaturze docelowej brakuje, potrafi ona przyjąć i zaakceptować. Nowatorstwo, na które nie ma zapotrzebowania, może się okazać równie nieatrakcyjne, nieinteresujące, albo nawet niezrozumiałe dla odbiorcy sekundarnego. Komunikacja międzykulturowa jest nieskuteczna, jeśli nie ma wspólnoty kodów. Nie tylko język, lecz również konwencja tekstowa, rozpoznawalna dla obu uczestniczących w spotkaniu stron, stanowi właśnie taki wspólny kod. Ważna jest też gotowość do podjęcia dialogu, postawa dialogiczna po stronie przyjmującej, dzięki której kontakt z Innym — partnerem dialogu — może stać się okazją do weryfikacji naszych poglądów.

³²¹ A. DOLEGA: *Skóra na chodniku*. „Kurier Szczeciński” z 5.01.2005.

³²² http://www.miasto.zgierz.pl/infoservis_embed/popup.php?artid=1922 [dostęp: 26.08.2013]. Pisownia oryginalna.

Rozdział szósty

...nowe tematy, nowe problemy

Armagedon na Grbie Rudolfa Slobody: autobiografizm a dialog kultur

Spośród polskich periodyków dramatem i teatrem słowackim zainteresował się też ponownie — po wielu latach przerwy — „Dialog”. Słowacki numer czasopisma ukazał się w 2002 roku i zawierał kilka artykułów na temat współczesnego teatru słowackiego, miniesej o współczesnej słowackiej poezji oraz przekłady dwóch dramatów: Zuzany Uličianskiej *Uczuciowa mieszanka* i Rudolfa Slobody *Armagedon na Grbie*.

W kręgu literatury słowackiej Rudolf Sloboda (1938—1995) uważany jest za jednego z najbardziej oryginalnych pisarzy drugiej połowy XX wieku. Jak zwraca uwagę Peter Zajac,

był to kultowy autor dla niewielkiego kręgu czytelników i przyjaciół już w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych, gdy stawiał pierwsze kroki jako pisarz. Obecnie, wiele lat po śmierci, jest jednym z najbardziej uznawanych twórców współczesnej literatury słowackiej i jednocześnie guru młodego pokolenia³²³.

Rudolf Sloboda urodził się i mieszkał w podbratysławskiej Devinskiej Novej Vsi. Po maturze przyszedł pisarz rozpoczął studia psychologiczne na Uniwersytecie Komenského w Bratysławie, które po roku przerwał, po czym przeniósł się do Ostrawy, gdzie pracował jako górnik i hutnik. Po powrocie do Bratysławy w latach 1965—1969 był redaktorem w wydawnictwie Smena. W efekcie wydarzeń Sierpnia '68 przez

³²³ P. ZAJAC: *Mroczne barwy szczęścia*. Tłum. A.S. JAGODZIŃSKI. „Literatura na Świecie” 2008, nr 9—10, s. 202.

następne dwa lata pozostawał bez pracy. Dopiero w 1972 roku został dramaturgiem w Słowackiej Wytwórni Filmowej w Bratysławie. Tam pracował aż do 1984 roku, po czym na krótko przeszedł na stanowisko redaktora do wydawnictwa Slovenský spisovateľ, by w drugiej połowie lat osiemdziesiątych podjąć pracę w Instytucie Krytyki Artystycznej i Dokumentacji Teatralnej, przy czym pod względem finansowym była to raczej forma stypendium. Całe życie spędził u boku psychicznie chorej żony, z własnego wyboru mieszkając w bardzo skromnych, wręcz prymitywnych warunkach w swojej rodzinnej miejscowości. Zmarł śmiercią samobójczą, kiedy lekarze wykryli u niego raka.

Jako prozaik zaliczany jest do tak zwanego pokolenia „Mladej tvorby”. To wydawane od końca lat pięćdziesiątych czasopismo literackie ma dla historii literatury słowackiej wymiar wręcz kultowy. Ów miesięcznik był bowiem zwiastunem postalinowskiej odwilży; fakt, że władze zgodziły się na wydawanie periodyku, zaowocował dopuszczeniem do głosu nowego pokolenia pisarzy, którzy z racji wieku nie mieli możliwości budowania swojej pozycji w społeczeństwie opartej na doświadczeniach z czasów wojny, ale też nie byli skażeni faszyzującą i antysemicką kolaboracją wojenną ani komunistyczną kolaboracją z powojennych lat czterdziestych i pięćdziesiątych. Pokolenie to wkraczało z własnymi problemami, z własnym spojrzeniem na rzeczywistość, zbudowaną przez generację tak zwanych zwycięskich partyzantów (uczestników słowackiego powstania narodowego z roku 1944) i z własną tej rzeczywistości oceną, negatywną, a przynajmniej krytyczną.

Rudolf Sloboda opublikował pierwszy swój utwór w „Mladej tvorbie” w roku 1958 i było to opowiadanie *Do tohto domu sa vchádzalo širokou bránou* (*Do tego domu wchodziło się szeroką bramą*). Opowiadanie było tą formą, w której prozaicy pokolenia „Mladej tvorby” wypowiadali się najchętniej, co może wynikać z faktu, że wszyscy oni publikowali w czasopiśmie, a to siłą rzeczy preferuje krótkie formy literackie. Na tym tle Sloboda jawi się jako jeden z niewielu młodych twórców piszących powieści. A właśnie powieść stanowiła debiut książkowy pisarza. Opublikowany w 1965 roku *Narcis* (*Narcyz*) oraz wydana w dwa lata później kolejna powieść *Britva* (*Brzytwa*) stały się utworami kultowymi dla publiczności literackiej, a przede wszystkim dla prozaików, którzy wkraczali do literatury słowackiej w końcu lat sześćdziesiątych, i dla autorów następnej generacji, debiutujących na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych³²⁴. Z późniejszego dorobku, który obejmuje

³²⁴ Zob. *Slovník slovenských spisovateľov*. Red. V. MIKULA. Praha 1999.

w sumie trzynaście powieści i nowel, kilka tomów opowiadań, zbiór wierszy, dwa dramaty i kilka scenariuszy, a także kilka utworów dla dzieci, za najważniejsze uważane są powieści *Rozum* (1983, *Rozum*), *Krv* (1991, *Krew*), dramat *Armagedon na Grbe* (1993, *Armagedon na Grbie*) oraz opublikowane pośmiertnie *quasi-pamiętniki Pamäti* (1996, *Pamiętniki*).

Jak zwraca uwagę cytowany już Peter Zajac, krytyka literacka do dziś nie potrafi sobie poradzić ze Slobodą, a jego dorobek artystyczny z trudem poddaje się interpretacjom³²⁵. Jako typowe cechy twórczości pisarza wymienia się weryzm w opisie codzienności świata, elementy groteski i absurdu aż po surrealistyczne wizje rzeczywistości³²⁶.

Podstawy tematyczne tworzą: banał rzeczywistości i fascynacja tworzeniem oraz oscylacja pomiędzy walką o byt i strachem przed życiem — w wymiarze egzystencjalnym. Atmosferę szarej powszedniości autor oświeśla błyskiem nagłych, nieoczekiwanych i niezwykle zdarzeń³²⁷.

Najczęściej zaś mówi się o autobiografizmie. Autobiografizm w twórczości Slobody słowaccy krytycy dostrzegali już od pierwszych publikacji autora. „Biografická odvodenosť Slobodovej epiky je evidentná už od jeho debutu” („Biograficzny rodowód epiki Slobody jest ewidentny już od debiutu pisarza”) — pisze znawczyni twórczości autora Zora Prušková³²⁸.

Współcześnie autobiografizm stał się jednym z bardziej znaczących zjawisk w literaturze.

W czasach cywilizacji wielkich liczb, w okresie depersonalizacji, w mechanizmach prowadzących człowieka do anonimowości literatura autobiograficzna próbuje ocalić jego indywidualność, jego osobistą wartość i w tym sensie jest literaturą ocalającą

— tłumaczy popularność tego typu twórczości Mieczysław Dąbrowski³²⁹.

Sloboda wpisuje się w nurt autobiografizmu intensywnie obecny w literaturze naszych sąsiadów zza Tatr w XX wieku. Nurt ten jednak do dziś nie doczekał się w kręgu rodzimym poważniejszego

³²⁵ P. ZAJAC: *Mroczne barwy szczęścia...*, s. 202.

³²⁶ Zob. ibidem oraz *Slovník slovenských spisovateľov...*

³²⁷ P. ZAJAC: *Mroczne barwy szczęścia...*, s. 202.

³²⁸ Z. PRUŠKOVÁ: *Keď si tak spomeniem na šesťdesiate roky... (Niekoľko pohľadov na súčasnú slovenskú prózu)*. Bratislava 1994, s. 37. Tłum. — L.S.

³²⁹ M. DĄBROWSKI: *Literatura polska 1945–1995*. Warszawa 1997, s. 185.

opracowania badawczego. „Można powiedzieć, nie ujmując zasług pojedynczym pracom w tym zakresie, że badania nad autobiografistyką stanowią na Słowacji białą plamę” — pisze znawczyni zagadnienia Barbara Suchoń-Chmiel³³⁰. Wśród tych nielicznych opracowań badaczka wymienia właśnie prace poświęcone pisarstwu Rudolfa Slobody. Jednakże niektórzy tamtejsi literaturoznawcy z rezerwą odnoszą się do takiego wąskiego „szufladkowania” tej twórczości, argumentując, że w gruncie rzeczy proza Slobody nie można traktować jako typowo autobiograficznej ani tym bardziej wspomnieniowej, żaden bowiem z utworów pisarza nie spełnia kryteriów tej formy³³¹.

Autobiografia jest retrospektywną opowieścią prozą, gdzie rzeczywista osoba przedstawia swoje życie, akcentując swoje jednostkowe losy, a zwłaszcza dzieje swej osobowości

— definiuje Philippe Lejeune³³², wskazując obecność elementów autobiograficznych w dziele literackim w obrębie formy językowej (opowieść, proza), tematu (losy jednostki, dzieje osobowości), sytuacji autora (tożsamość autora, którego nazwisko odsyła do rzeczywistej osoby, z narratorem) i statusu narratora (narrator jest tożsamy z głównym bohaterem, w stosunku do rzeczywistości jego opowiadanie ma charakter retrospektywny)³³³. Teksty autobiograficzne charakteryzuje zatem identyczność autora, narratora i bohatera oraz fakt, że przedmiotem oglądu jest biografia autora.

Za każdym razem wychodzi się od mniej czy bardziej dobitnie podkreślonego doświadczenia osobistego, by następnie oderwać się od jego prywatności i konkretności, zobiektywizować je niejako i wyrzucić na końcu w postaci konstrukcji uformowanej literacko³³⁴.

Trzeba jednak pamiętać, że każda literacka autobiografia jest tak naprawdę kreacją (autokreacją): korzystając z zasady antyfikcjonalności, nie eliminuje kreacyjności, ponieważ jest „pewną formą świadomości artystycznej, [...] jest konstrukcją literacką, w której zamiast losów fikcyjnego bohatera bierze się pod lupę indywidualny los autora” —

³³⁰ B. SUCHOŃ-CHMIEL: *Spóźnione spowiedzi, czyli Autobiografie uwikłanych w historię pisarzy słowackich XX wieku*. Kraków 2007, s. 22.

³³¹ Zob. P. ZAJAC: *Mroczne barwy szczęścia...*, s. 202.

³³² P. LEJEUNE: *Wariacje na temat jednego paktu. O autobiografii*. Tłum. W. GRAJEWSKI [et al.]. Red. R. LUBAS-BARTOSZYŃSKA. Kraków 2001, s. 1. Cytowany fragment w tłum. A. LABUDY.

³³³ Zob. *ibidem*, s. 32.

³³⁴ M. DĄBROWSKI: *Literatura polska 1945–1995...*, s. 190–191.

pisze Dąbrowski³³⁵. Jednakże „autobiografem nie jest ktoś, kto mówi prawdę o swoim życiu, ale ktoś, kto powiada, że ją mówi” — dopełnia Lejeune³³⁶. Autobiografia zatem zawsze jest biografią fikcyjną. Zgodnie zaś z paktem autobiograficznym, jaki zawiera autor utworu autobiograficznego z czytelnikiem, o autobiografii można mówić wtedy, kiedy czytelnik pakt ten zaakceptuje³³⁷. Autobiografia to nie gatunek, lecz sposób czytania — stwierdza Paul de Man³³⁸.

Autobiografizm w utworach Slobody przejawia się w autotematyzmie: kreacji bohatera jako *alter ego* autora, w nazywaniu go tym samym imieniem, wyposażaniu w cechy znane z fizycznej egzystencji autora (to samo miejsce zamieszkania, te same realia rodzinne, zawodowe itp.). Ładunek autobiografizmu w twórczości Slobody realizuje się w swoistej postawie autobiograficznej — jak pisze Suchoń-Chmiel — „postawie intymisty, pamiętnikarza, świadka”³³⁹. Stefania Siedlecka, inna polska badaczka twórczości pisarza, przywołując klasyfikację narracji autobiograficznej według Małgorzaty Czermińskiej, której zdaniem istnieją dwa typy takiej narracji: narracja o charakterze świadectwa, kiedy postawa świadka, uczestnika zdarzeń sprawia, że zewnętrzny świat staje w centrum tekstu, oraz narracja o charakterze wyznania, kiedy na plan pierwszy wysuwają się doświadczenia wewnętrzne, duchowe jednostki, a świat zewnętrzny jest tylko tłem, stwierdza, że taka właśnie narracja „egotysty” cechuje również twórczość Slobody, która jest „literaturą fikcjonalną, a jednak dzięki sposobowi konstrukcji bohatera, usytuowaną na introwertycznym biegunie”³⁴⁰.

Ale, jak stwierdza Zora Prušková, autorka monografii poświęconej pisarzowi, autobiografizm w utworach Slobody ma swoją specyfikę i nie jest typowym prostym autobiografizmem³⁴¹. Peter Zajac natomiast konstatuje: „Teksty literackie Slobody nie są kroniką jego życia ani życia jego rodziny. [...] Autobiograficzność jest tu stylizacją literacką”³⁴².

³³⁵ Ibidem.

³³⁶ P. LEJEUNE: *Les brullions de soi*. Paris 1998, s. 125. Cyt. za: B. SUCHOŃ-CHMIEL: *Spóźnione spowiedzi...*, s. 12.

³³⁷ Zob. P. LEJEUNE: *Wariacje na temat pewnego paktu...*, s. 32.

³³⁸ Zob. P. DE MAN: *Autobiografia jako od-twarzanie*. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2, s. 307–318.

³³⁹ B. SUCHOŃ-CHMIEL: *Spóźnione spowiedzi...*, s. 12.

³⁴⁰ S. SIEDLECKA: *Strategie autobiograficzne w powieści R. Slobody „Rozum”*. (Tok życia i tok narracji). W: *Slavica leguntur. Aktualne problemy badawcze slawistyki*. Red. J. KRÓLAK i J. MOLAS. Warszawa 2006, s. 304. Autorka omawia artykuł M. CZERMIŃSKIEJ: *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwa, wyznanie i wyzwanie*. Kraków 2000, s. 19.

³⁴¹ Zob. Z. PRUŠKOVÁ: *Keď si tak spomeniem na šesťdesiate roky...*, s. 37.

³⁴² P. ZAJAC: *Mroczne barwy szczęścia...*, s. 206.

parodiowaniu, na podawaniu w wątpliwość tego, co już zostało powiedziane lub napisane. W formie intertekstualnej zawsze chodzi o reakcję autora na siebie, czy też na swój poprzedni utwór. Autor redaguje, niekiedy nawet przepisuje swoje wcześniejsze teksty lub je odpowiednio komentuje tak, że z komentarzy tworzy nowy utwór. Ten sposób twórczości istnieje jako typ autoreferencji i autorefleksji, ale w literaturze słowackiej nie ma tak ekstremalnej postaci, jak u niektórych autorów zachodnioeuropejskich, którzy preferują nawet tzw. znowu-czytanie (*reread*) i znowu-pisanie (*rewriting*) już istniejącego utworu lub nawet utworów (*Autobiography as reading one's self*). [...] Na Słowacji ten typ prozy jest najbardziej rozwinięty w twórczości Rudolfa Slobody i Dominika Tatarki³⁴⁷.

Nawet jeśli utwory Slobody nie są typowymi przykładami literatury autobiograficznej, to z całą pewnością autobiografizm jest w nich intensywnie obecny i w interpretacji tej twórczości trudno go pominąć.

Isteže, pre väčšinu čitateľov je ľahostajné, či sa Sloboda zaoberá vlastnými alebo cudzími osudmi, dôležitejšia je pre nich umelecká presvedčivosť a myšlienkový presah jeho diela.

Oczywiście, większości czytelników jest obojętne, czy Sloboda zajmuje się własnymi, czy cudzymi losami, ważniejsza jest dla nich artystyczna wiarygodność i wymiar ideowy jego utworu

— stwierdza słowacki krytyk Jozef Bžoch w recenzji powieści *Rozum*. Zaraz jednak dodaje:

[...] no jednako: fakt, že tento autor si prozátorskou formou rieši aj vlastné problémy, nie je zanedbateľný, pretože do istej miery poskytuje kľúč na dešifrovanie niektorých vrstiev jeho prózy.

[...] a jednak: fakt, že ten autor za pośrednictwem formy prozatorskiej rozwiązuje własne problemy, nie jest nieistotny, gdyż do pewnego stopnia proponuje klucz do deszyfracji niektórych warstw jego prozy³⁴⁸.

Zatem twórczość ta funkcjonuje w świadomości rodzimego odbiorcy pod znakiem autobiografizmu. Nie da się przy tym ukryć, że to niezwykle atrakcyjny i skuteczny marketingowo znak rozpoznawczy,

³⁴⁷ T. ŽILKA: *Subverzia ako podoba tvorby*. W: *Nadzieje i zagrożenia*. Red. J. ZAREK. Katowice 2000, s. 102–103. Tłum. — L.S.

³⁴⁸ J. BŽOCH: *Sloboda polemik a ironik*. V: IDEM: *Literárne soboty*. Bratislava 1990, s. 133–134.

którego — jak się wydaje — autor używał świadom owych korzyści. Dobrze skonstruowana autobiografia — nawet jeśli nieujęta w jeden utwór, lecz rozpisana na poszczególne utwory w formie zaledwie tropów, motywów czy wątków — buduje jednak legendę autora i legendę twórczości (utworu)³⁴⁹. Oscylując pomiędzy antyfikcjonalnością a kreacyjnością, „Autobiografia jest zatem próbą zbudowania mitu osobistego”³⁵⁰.

Pisząc o autobiografizmie w twórczości Rudolfa Slobody, cytowani badacze koncentrowali się na jego utworach prozatorskich. W odniesieniu do dramatu zagadnienie autobiografizmu komplikuje się z powodu odmiennej formy obecności autora w tekście.

W tradycyjnym podziale na rodzaje literackie za jeden z wyróżników dramatu uważa się nieobecność podmiotu literackiego, czyli fikcyjnej osoby, której wypowiedź jest nadrzędna wobec wypowiedzi wszelkich innych występujących w danym utworze postaci. Didaskalia stanowiące przejaw obecności autora w tekście są traktowane praktycznie wyłącznie jako instrukcja do scenicznej realizacji utworu, nie postrzega się ich jako integralnej wypowiedzi podmiotu literackiego na temat świata przedstawionego w utworze. Cecha podmiotowości bywa przypisywana postaciom przy założeniu, że to ich wypowiedzi i zachowania mają moc sprawczą w odniesieniu do świata przedstawionego (wpływają na przebieg zdarzeń)³⁵¹. We współczesnych badaniach nad dramatem jako tekstem literackim (czyli przeznaczonym do czytania), ale i w badaniach teatrologicznych dostrzeżono jednak, że — mówiąc słowami Anne Ubersfeld —

dyskurs danej postaci jest komunikatem specyficznym: jest on tekstem literackim, lecz również komunikatem o innej naturze [...]. Każdy dyskurs w teatrze ma dwa podmioty wypowiedzi, postać i piszącego twórcę (ma też dwóch adresatów, drugą postać i publiczność). To **prawo podwójnego podmiotu** wypowiedzi jest istotnym elementem tekstu teatralnego: z niego wynika naturalna granica między postacią a jej dyskursem [...]. Ileż to postać mówi, nie mówi sama, ponieważ przez jej usta przemawia również autor³⁵².

³⁴⁹ Zob. S. ŻAK: *Witold Gombrowicz: autobiografia, autokreacja, legenda (próba portretu Witolda Gombrowicza)*. Kielce 2000, s. 5–38 i 168–172.

³⁵⁰ L.A. RENZA: *Wyobrażenia stawia veto: teoria autobiografii*. Tłum. M. ORKAN-ŁĘCKI. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1, s. 279–306.

³⁵¹ Zob. I. SŁAWIŃSKA: *Odczytywanie dramatu*. Warszawa 1988, s. 24 lub EADEM: *Główne problemy struktury dramatu. Propozycje badawcze*. W: *Problemy teorii dramatu i teatru...*, s. 25.

³⁵² A. UBERSFELD: *Czytanie teatru I*. Tłum. J. ŻUROWSKA. Warszawa 2002, s. 102. Podkr. — L.S.

Ewa Wąchocka pisze natomiast o „ja prezentującym” tekstu dramatycznego, czyli o tym,

kto konstruując dialogi, prowadzi narrację, a także określa przewidywane materialne warunki i okoliczności, w jakich są one wypowiedzane. Ukryty za mową i działaniami postaci, wpisuje się on w różny sposób w kształt utworu — łączy poszczególne sytuacje w sensowną całość, decyduje o tym, jak rozwija się fabuła, ześrodkowuje uwagę odbiorców, stopniuje napięcie, pozwala widzieć rzeczywistość, zgodnie z przyjętą przez siebie poetyką, a wszystko to czyni ze znajomością odpowiednich reguł i konwencji³⁵³.

Autorka określa tę kategorię jako autora wewnętrznego dramatu, czyli **podmiot utworu**³⁵⁴.

O sposobie istnienia „ja” autora wytworzonego w tekście dramatycznym i o możliwościach jego ujawniania decyduje specyfika wpisanych w dramat sytuacji komunikacyjnych z określonymi rolami nadawców i odbiorców

— pisze badaczka³⁵⁵, przypominając, że w dramacie jako tekście lektury komunikacja pomiędzy autorem i odbiorcą przebiega inaczej niż w dramacie w wersji teatralnej, kiedy do układu komunikacyjnego włącza się również zespół teatralny, jego członkowie, zwłaszcza aktor³⁵⁶. W sytuacji dramatu—lektury układ komunikacyjny realizowany jest za pośrednictwem dwóch rodzajów tekstu: dialogu postaci i tekstu pobocznego, przy czym autor jest obecny w obydwu typach tekstu, choć w różnym stopniu: w dialogach postaci pośrednio, w didaskaliach zaś — bezpośrednio. Postać czy podmiot mówiący

odznacza się pełną samodzielnością i należy całkowicie do przedstawionej rzeczywistości. Sprawia to w rezultacie, że zwiększa się stopień oddalenia autora od postaci, a także od wytworzonego w następstwie ich językowej aktywności świata. Pojawia się natomiast problem inny, który polega na uchwyceniu nadrzędnej świadomości utworu w wypowiedziach, ale również niejako „ponad” i „za” nimi³⁵⁷.

³⁵³ E. WĄCHOCKA: *Autor i dramat*. Katowice 1999, s. 21.

³⁵⁴ Zob. ibidem.

³⁵⁵ Ibidem, s. 15.

³⁵⁶ Zob. ibidem, s. 16.

³⁵⁷ Ibidem, s. 18–19.

Forma dramatyczna zatem wymusza „pozorną nieobecność”, „zamaskowanie” autora, które może jednak być osłabione. Wąchocka wyróżnia trzy podstawowe sytuacje, w których autor uwidacznia się w tekście dramatycznym:

- kiedy osoba autora staje się w utworze faktem zobiektywizowanym tematycznie³⁵⁸;
- kiedy kategoria autora jest rezultatem rekonstrukcji działań konstrukcyjnych podmiotu twórczego, jakiej dokonuje odbiorca — chodzi tu o autora jako nadawcę w ścisłym rozumieniu tego słowa, czyli tego, kto jest sprawcą dzieła (podmiot rekonstruowany)³⁵⁹;
- kiedy autor sam się ujawnia, a więc mocą swej świadomej decyzji zostaje uprzedmiotowiony: pokazuje swoje działania (autoprezentacja)³⁶⁰.

Są to zarazem trzy sytuacje, w jakich możliwe jest wystąpienie elementów autobiograficznych w utworze dramatycznym.

Rudolf Sloboda napisał dramat *Armagedon na Grbe* w 1993 roku i w tym samym roku utwór trafił na scenę bratysławskiego teatru Astorka-Korzo '90 oraz został opublikowany³⁶¹. Treścią utworu są losy pewnej Kobiety (w oryginale Žena) i kilku najbliższych jej osób: trzech partnerów życiowych: Ruda, Jozefa, Vinca, oraz jej syna Artura i jej Wnuczki (w oryginale Vnučka). Kobieta poznajemy jako osobę starą — alkoholicką, która źle znosi samotność. Ukochany syn i Wnuczka odwiedzają ją, ale zbyt są zajęci swoimi sprawami, by Kobieta mogła utrzymać z nimi dobry kontakt emocjonalny. W stanach upojenia alkoholowego Kobieta wspomina różne wydarzenia ze swojego życia, przede wszystkim trzech nieżyjących już kolejnych partnerów życiowych. Świat realny miesza się ze światem pijackich fantazji, aż wreszcie następuje tytułowy Armagedon. Kobieta, jej partnerzy i Wnuczka odnajdują się po tamtej stronie świata i kierowani przez Anioła próbują na nowo ułożyć sobie życie. Brakuje tylko Artura, ukochanego syna Kobiety, który nie może zostać zbawiony, bo popełnił samobójstwo. W ostatniej scenie utworu okazuje się, że życie po Armagedonie to także wizja Kobiety: Artur i Wnuczka znów znajdują ją w stanie upojenia alkoholowego, nieprzytomną albo może już martwą.

O odczytaniu autobiografizmu z reguły decyduje znajomość kontekstu przez odbiorcę — po to, by dostrzec autobiografizm w jakimś utworze, trzeba mieć wiedzę o życiu jego autora. Biografia Slobody

³⁵⁸ Zob. ibidem, s. 23.

³⁵⁹ Zob. ibidem, s. 26.

³⁶⁰ Zob. ibidem, s. 27.

³⁶¹ Pierwodruk oryginału: R. SLOBODA: *Armagedon na Grbe*. „Javisko” 1993, č. 5, s. 21–27. Po następnych cytatach numer strony podano w nawiasie.

zawiera pewne fakty, których znajomość pozwala przypisywać *Armagedonowi na Grbe* charakter autobiograficzny. Fakty te ujawnia Zora Prušková w opublikowanej w osiem lat po premierze dramatu monografii pisarza:

Autorova matka Klára (rod. Havelová) sa vydala už ako 16-ročná za autorovho otca R(udolfa) Slobodu, ktorý bol od nej o dvanásť rokov starší. Manželstvo trvalo osemnásť rokov, narodili sa počas neho tri deti — najstarší syn a dve mladšie dcéry. Dôvodom pre rozvod manželstva roku 1955 bola okrem psychickej choroby autorovej matky (maniakálna depresia, neskôr alkoholizmus) tiež chorobná žiarlivosť a agresivita otca. Klára Slobodová žila po rozvode v partnerskom vzťahu ešte s dvoma ďalšími mužmi, ktorí ju neprežili.

Matka autora Klara (z domu Havelová) wyszła już za męża, mając szesnaście lat za ojca autora R(udolfa) Slobodę, który był od niej o dwanaście lat starszy. Małżeństwo trwało osiemnaście lat, w tym czasie urodziło się z niego troje dzieci — najstarszy syn i dwie młodsze córki. Powodem rozpadu małżeństwa w 1955 roku była, oprócz choroby psychicznej matki autora (depresja maniakalna, później alkoholizm), także chorobliwa zazdrość i agresywność ojca. Klara Slobodová po rozwodzie żyła w związku partnerskim jeszcze z dwoma kolejnymi mężczyznami, którzy jej nie przeżyli³⁶².

Nim jednak ukazała się ta publikacja, sam autor zasugerował autobiograficzny charakter swojego utworu, wykorzystując zasadę twórczą subwersji i publikując w 1992 roku w jednym ze słowackich periodyków opowiadanie pod tytułem *Herečka*³⁶³, w którym w formie pierwszoosobowej narracji opowiada o okolicznościach powstania dramatu i o pierwotnym zamiśle jego kształtu. Opowiadanie ma także charakter autobiograficzny, ponieważ rozpoczyna się od informacji o tym, że niedawno zmarła matka narratora-autora. Informacja ta była zgodna z autentycznym wydarzeniem w życiu autora i uwiarygodniła wszelkie inne informacje zawarte w opowiadaniu, choć co do większości z nich możliwość orzekania o tym, czy są one prawdziwe, czy zmyślane, miał tylko sam Sloboda. Tym samym informacje te, powtórzone w dramacie, również, niejako z przeniesienia, zyskały status biograficznej prawdy, a dramat — cechy utworu z elementami autobiografizmu.

³⁶² Z. PRUŠKOVÁ: *Rudolf Sloboda*. Bratislava 2001, s. 49.

³⁶³ R. SLOBODA: *Herečka*. „Romboid” 1992, nr 6, s. 33–43. To samo opowiadanie pod zmienionym tytułem *Armagedon na Grbe* Autor umieścił później w tomie opowiadań *Herečky*, wydanym w 1995 roku, zatem w dwa lata po napisaniu dramatu.

W dramacie Rudolfa Slobody obecności autora można w zasadzie szukać wyłącznie w tekście głównym utworu, ponieważ didaskalia są bardzo ograniczone i w znacznej mierze ogólne: często sprowadzają się jedynie do słowa *akcia* (*akcja*), które oznacza, iż postać ma zaprezentować na scenie jakieś nieokreślone przez autora zachowanie pozawerbalne. Dlatego też wszelkich elementów autobiografizmu należy poszukiwać w replikach postaci. Sloboda nie dokonuje w utworze jawnej autoprezentacji, ale elementy własnej biografii tematyzuje, wpłatając w tekst autobiograficzne wątki i motywy. Pierwszym sygnałem mogłoby być imię jednej z postaci. W utworze jest ich w sumie dziesięć, przy czym postaci trzech Pijaków stanowią jedynie tło wydarzeń, a postacią pierwszoplanową jest bez wątpienia Kobieta. Wśród postaci drugoplanowych jeden z partnerów Kobiety nosi imię Rudo, słowackie zdrobnienie imienia Rudolf, czyli imienia autora. Postać ta nie uosabia autora, lecz jego ojca, po którym pisarz odziedziczył imię. Rudo w dramacie to pierwszy mąż Kobiety, ojciec Artura, mężczyzna, o którym Kobieta mówi, że najbardziej go kochała, była z niego bardzo dumna, ponieważ był najlepszym perkusistą. Rozwiodła się z nim, bo ją bił, nie doceniał ani jej starań w prowadzeniu domu, ani jej urody. Kobieta trwa w przekonaniu, że Rudo nigdy jej nie kochał. Być może to sprawiło, że jeszcze w trakcie trwania ich małżeństwa podjęła próbę samobójczą: chciała się rzucić pod pociąg. Na szczęście jacyś ludzie ją powstrzymali. Syn Artur wspomina to wydarzenie jako niezwykle istotne w swoim życiu. Drobiazgowo relacjonuje również zachowanie Ruda w chwili, kiedy ten dowiedział się o tym, co chciała zrobić jego żona. Artur ma za złe matce tę próbę samobójczą, twierdzi, że to zniszczyło ojca — Rudo, choć młodszy od Kobiety, wcześniej od niej umiera. Kobieta spotyka go — wspomina — w swoich wywołanych alkoholem zwidach, a po Armagedonie — w nowym, lepszym świecie. Wśród postaci za sygnał autobiografizmu uznać należy imię głównej postaci: Klára. Choć postać ta zasadniczo występuje wyłącznie jako Kobieta, jednak imię to sporadycznie pojawia się w dialogach. Tak miała na imię matka autora. Kolejnym motywem autobiograficznym w dramacie jest próba samobójcza Kobiety: matka autora również targnęła się na własne życie. Mamy zatem do czynienia z tematyzacją faktów z życia autora, co zresztą on sam sugeruje w opowiadaniu: „Bolo v celku pohodlné prijať ako tému život mojej matky” („Całkiem wygodne było przyjąć jako temat życie mojej matki”)³⁶⁴. Znając treść opowiadania, odbiorca dramatu może również bez trudu dokonać rekonstrukcji czynności twórczych podmiotu — autora, ponieważ w *He-*

³⁶⁴ Ibidem, s. 34. Tłum. — L.S.

rečkach Sloboda prezentuje proces pisanja dramatu, w gruncie rzeczy z tego procesu czyni właśnie temat opowiadania. Informuje między innymi, że dramat powstał na zamówienie pewnej aktorki, że w pierwotnym zamyśle miał to być monodram, w którym oprócz „żywej” aktorki miała także wystąpić lalka, opisuje, jak wyobraża sobie kolejne fragmenty planowanego utworu, co miałyby być kolejno ich treścią, jak aktorka powinna zachowywać się na scenie, jak powinna operować lalką itp. Zatem dzięki subwersji opowiadania w stosunku do dramatu odbiorca *Armagedonu*... dostrzega obecność autora w tekście utworu, i to w każdej z trzech przedstawionych przez Ewę Wąchocką możliwości. Subwersja przejawia się zresztą w całych fragmentach tekstu i choć celem niniejszej pracy nie jest tak szczegółowa analiza oryginału, jednak dla przykładu warto pokazać fragment. Oto opis próby samobójczej:

— w opowiadaniu:

[...] stále som si nechával pre seba najstrašnejší bod: okamih, keď moja matka kráčala dolu dedinou, ulicou Slovineč, **oči plné slz. Ja som sa hral pod mostíkom**, zdvihol som sa a **matka mi podala plno drobných mincí, povedala, že si môžem kúpiť čokoládu alebo cukríky, a že ona niekam odchádza.**

Skryl som peniaze a hral som sa ďalej. Hra, zvlášť s inými deťmi, bola pre na viac ako čokoláda. Inak, bol tuším už večer, takže do obchodu som nemohol ísť.

Kam to mama išla?! **Otec o ničom nevedel. Aj sa zotmelo a matky nikde. Až na druhý deň sme sa dozvedeli, že ju našli na koľajniciach, pripravenú na samovraždu. Čakala na vlak, bolo to na Grbe, kde bol železničný prechod, zvaný Bochter, pri Križi, ktorý tam stojí dodnes. Otcovi oznámili, že mama je u nejakých známych, u baptistov, ktorí si hovorili „veriaci”. Ti sa jej ujali, dali jej útechu.**

Budete sa diviť, ja som sa na matku nahneval a nesmierne som ľutoval otca. Keď mu matkin pokus o samovraždu oznámili, sadol si na stoličku a ako držal v ruke akúsi vidličku či lyžičku, bol úplne vymenený, ústa zavreté, tá vidlička sa chvela a otec akoby sa bál ju položiť, lebo keď ju položil, keď ju priblížil k stolu, vidlička zacingala, takže ju nepoložil, znova ju nadvihol. [...] Dnes dodávam, že matka teda dosiahla presne, čo chcela. (Zničiť otca — ale o pár dní otec nabral sily a pred matkou bol zase „normálny”, takže sa nikdy nedozvedela o svojom pokútnom víťazstve). [...] Keď už bola matka doma zabudol som na súcit s otcom a bál som sa, žeby matka nezabrdala a nevyprovokovala otca. Zabudol som povedať, že som bol veľmi malý — mohol som mať štyri roky. Asi po mesiaci som videl, ako mama otca bozkáva — preto som

išiel k nim a odtláčal som ich od seba, lebo som tušil, že bozky sú akýmsi návratom k starému poriadku: keď sa budú bozkávať, budú sa aj hádať a biť³⁶⁵;

— w dramacie:

Arthur: Raz, keď som bol malý chlapec, hral som sa pod mostíkom, prišla mama, oči plné slz. Strčila mi do roky zopár drobných. Povedala, że si môžem kúpiť čokoládu a odišla. Otec o ničom nevedel. Aj sa zotmelo a matky nikde. Aż na drugi dzień sme sa dozvedeli, że ju našli na kołajniciach, pripraveną na samowrażdę. Bolo to na Grbe. Kde bol ęezelnicny prechod, który tam stoi dodnes. Otcowi jen oznámili, że mama je u nejakých baptistov.

Budete sa diviť, ja som sa na matku nahneval a nesmierne som ľutoval otca. Keď mu matkin pokus o samowrażdę oznámili, sadol si na stoličku a držal w ręce akúsi widliczkę. Keď ju poloził, keď ju približil ku stolu, widliczka zacingala, tak ju nepoložil, znova ju nadvihol. Matka dosiahla, čo chcela. Zničiť otca. Nie wiem ako sa zase dali rodičia dokopy...

Keď už bola matka doma, bál som sa, aby matka nezabrdala a nevyprovokovala otca. Mohol som mať štyri roky. Asi po mesiaci som videl, ako mam otca bozkáva. Išiel som k nim a odtláčal som ich od seba, lebo som tušil, że bozky sú návratom k starému poriadku³⁶⁶.

Analizowany dramat włącza się na zasadzie subwersji lub przynajmniej autotematyzmu w formie podobieństwa postaci i zdarzeń w twórczość Rudolfa Slobody nie tylko ze wskazanym tu opowiadaniem (z nim ma najwięcej wspólnego), ale również z innymi utworami pisarza. *Armagedon na Grbe* nawiązuje do powieści *Vernost'* (1979, *Wierność*), opowiadającej historię młodej kobiety, która będąc głęboko religijną, zgodnie ze swoją wiarą chce być również wierna w miłości, ale paradoksalnie trzy razy wychodzi za mąż i wreszcie staje się ateistką; a także do powieści *Rozum* (1982), w której leitmotywem jest śmierć ojca, powieści *Stratený raj* (1983, *Utracony raj*), w której autor zawarł własne doświadczenia z okresu, kiedy leczył się z choroby alkoholowej, oraz do minipowieści *Uršula* (1987, *Urszula*) i jej kontynuacji *Rubato* (1990, *Rubato*), opowiadających o kobiecie, która podczas gwałtownej kłótni zabija swojego męża, a po powrocie z więzienia od

³⁶⁵ R. SLOBODA: *Herečka...*, s. 34.

³⁶⁶ R. SLOBODA: *Armagedon na Grbe...*, s. 22.

nowa układa sobie życie³⁶⁷. W jednej z replik w dramacie autotematyzm przybiera formę aluzji do tytułów dwóch spośród wymienionych powieści:

Žena: Pravda, ja sa Arthurovi nečudujem, že je taký zlý na ženy. On sa súdil sedem rokov, pokým ťa dostal od materi. Vždy si bol istý, že každá žena je kurva, Vôbec mu nebola neverná, ako si namýšľal. Radšej sa sám s tebou trápil, a ja viem, koľké dievčatá sa mu páčili, ale **rozum**, ten jeho nešťastný **rozum**. **Uršuľa**, vnučka moja, založ normálnu rodinu... (s. 16)

Dla słowackiego odbiorcy, zaznajomionego z biografią i twórczością Slobody, interpretacja tych powiązań i odczytanie aluzji nie stanowią większego problemu, odczyta on *Armagedon...* przez pryzmat osobistych doświadczeń życiowych pisarza, w kontekście całej jego twórczości³⁶⁸. Dramat dodatkowo zyskał dla Słowaków na atrakcyjności ze względu na fakt, który Sloboda zdradził w opowiadaniu pod takim samym tytułem, iż powstał on na zamówienie wybitnej słowackiej aktorki Zity Furkovej, odtwórczyni głównej postaci dramatu — postaci Matki³⁶⁹. Lubiana przez Słowaków Furková, aktorka charakterystyczna o *emploi* podobnym do tego, jakie w Polsce prezentuje Stanisława Celińska, była jedną ze współzałożycielek bratysławskiego teatru Astorka-Korzo '90, nawiązującego w swej działalności do legendarnej sceny Korzo, która w latach sześćdziesiątych stanowiła teatralną awangardę słowacką, a którą po Sierpniu '68 spotkały najdotkliwsze represje: teatr zamknięto, a zespół rozwiązano. Furková występowała na scenie Astorka-Korzo '90 jako aktorka, przez jakiś czas także kierowała teatrem. Tak więc oprócz skutecznego marketingowo autobiografizmu autora dramatu, także nazwisko aktorki i legenda teatru nie pozostały bez wpływu na popularność utworu (przede wszystkim jego inscenizacji) wśród rodzimej publiczności.

³⁶⁷ Zob. S. MATEJOVIČOVÁ: *Slobodov Armagedon na Grbe*. „Slovenské divadlo” 2004, nr 1, s. 25–29.

³⁶⁸ Zob. S. HRONCOVÁ: *Armagedon na Grbe*. „Kultúrny život” z 3–9.06.1993. Por. S. MATEJOVIČOVÁ: *Slobodov Armagedon na Grbe...*, s. 25–29. Z. Prušková, podkreślając autobiograficzne tło twórczości Slobody, interpretuje interesujący nas dramat jako apoteozę nie tylko własnej matki pisarza, ale w ogóle matki i macierzyństwa (Z. PRUŠKOVÁ: *Rudolf Sloboda...*, s. 109), a skomplikowaną, pełną symboliki i alegorii kompozycję utworu przyrównuje do średniowiecznego misterium (ibidem, s. 115).

³⁶⁹ R. SLOBODA: *Armagedon na Grbe*. V: IDEM: *Herečky*. Bratislava 1995, s. 119–135. O tym, że kulisy powstania utworu bardzo Słowaków interesowały, świadczyć może fakt, że również przywołane w poprzednim przypisie autorki podają te informacje.

Teatralizacja *Armagedonu*... przez wspomniany bratysławski teatr była dla Słowaków wielkim wydarzeniem: wiosną 1993 roku (prapremiera odbyła się w marcu) kulturalny mieszkaniec stolicy Słowacji po prostu nie mógł nie obejrzeć tego spektaklu. Polski przekład dramatu został opublikowany w tak zwanym słowackim numerze „Dialogu” w 2002 roku, zatem dopiero w dziewięć lat po publikacji oryginału, czyli stosunkowo późno jak na dotychczasową praktykę w tej sferze polsko-słowackich kontaktów. Autorem polskiego przekładu jest małżeństwo Hanna Bielawska-Adamik — dziennikarka, wieloletnia kierowniczka redakcji literackiej programów dla dzieci i młodzieży w Polskim Radio, współpracująca z redakcją Teatru Polskiego Radia, autorka wielu adaptacji polskich przekładów utworów rosyjskich, czeskich, słowackich, a także autorka utworów dla dzieci — oraz Štefan Adamik, Słowak, artysta multimedialny, absolwent Wydziału Operatorskiego Łódzkiej Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, od 1989 roku na stałe mieszkający w Polsce³⁷⁰. Polski odbiorca miał zresztą okazję poznać słowacką inscenizację dramatu już w tym samym roku, ponieważ spektakl był prezentowany podczas cieszyńskiego Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego „Teatr na Granicy”. Zwraca jednak uwagę fakt, że o ile słowaccy i czescy krytycy podkreślali walory treści utworu Slobody, o tyle Polaków zainteresowała przede wszystkim wartość teatralizacji³⁷¹.

W przekładzie autobiografizm jest kategorią, którą trudno przenieść do odbioru sekundarnego. W tłumaczeniu dramatu dochodzi do rozszczepienia lub zdublowania roli nadawcy — zauważa Ewa Wąchocka, przywołując stwierdzenie Jerzego Ziomka:

„Rozpisany” w dramacie na głosy postaci, głos autora „zostaje w przekładzie poddany modulacji poprzez głos tłumacza”³⁷².

Tłumacz jest odbiorcą oryginału i równocześnie nadawcą komunikatu będącego wynikiem jego interpretacji, czyli efektu dostosowania własnego profilu oglądu do tego proponowanego przez autora. [...] Tłumacz jednak jest pełnoprawnym uczestnikiem aktu komunikacyjnego w perspektywie oryginału i jako taki odczytuje tekst autorski. Jego kompetencje językowe wraz z kompetencjami

³⁷⁰ Jako ciekawostkę można dodać, że oboje są współautorami (wraz z Moniką RADVÁNYIOVĄ) dialogów do filmu w reż. A. HOLLAND i K. ADAMIK *Janosik. Historia prawdziwa* (2009).

³⁷¹ Zob. M. PINDÓR: *Polsko-czeskie i polsko-słowackie kontakty teatralne...*, s. 203, 221.

³⁷² E. WĄCHOCKA: *Autor i dramat...*, s. 16. Zacytowane przez Autorkę zdanie J. ZIOMKA pochodzi z jego artykułu *Kto mówi?*. „Teksty” 1975, nr 6, s. 52.

encyklopedycznymi i logicznymi służą mu do odnotowania i zrozumienia sposobów „mówienia” autora

— pisze z kolei Bożena Tokarz³⁷³, przy czym sytuacja, w której tłumacz dostosowuje swój sposób widzenia rzeczywistości do tego, w jaki widzi ją autor, jest sytuacją idealną. Wcale nierzadko bowiem zdarza się, że tłumacz narzuca własną wizję świata tłumaczonemu tekstowi, i to nie tylko z powodu ograniczeń, jakie niesie z sobą kulturowy kontekst sekundarny, wobec których translator świadomie musi zmieniać wizję świata w tłumaczonym tekście. Trzeba pamiętać, że tłumacz, jakkolwiek wymaga się od niego, by był osobą bilingwalną i bikulturową, jest przede wszystkim „zanurzony” w kulturze przyjmującej (na ogół; w przekładzie artystycznym rzadko zdarza się, by tłumacz przekładał ze swojego języka rodzimego na język docelowy, będący dla niego „tym drugim”, i by przenosił tekst ze swojej kultury do „tej drugiej”), jest w niej znacznie głębiej i silniej zsocjalizowany niż w kulturze wyjściowej. Sprawia to, że decyzyjność w procesie przekładu nie zawsze jest świadoma i racjonalna, wiele decyzji tłumacz podejmuje intuicyjnie. Im mniej doświadczony tłumacz czy też im bardziej przekonany o tym, że intuicja go nie zawodzi, oraz im bardziej ulegający złudzeniu łatwości przekładu ze względu na podobieństwo języka i domniemaną bliskość kultur, tym bardziej narzuca swoją wizję świata w przekładanym utworze i tym wyraźniej sam jest obecny w tekście przekładu, wypierając obecność autora.

„Czytelnik najczęściej jednak nie dostrzega śladów jego osoby w tekście, bowiem przesłania ją osoba autora” — stwierdza dalej Bożena Tokarz³⁷⁴. W efekcie wszelkie ślady działalności tłumacza w odbiorze czytelnicznym danego tekstu przypisywane są autorowi.

Zwielokrotnienie relacji osobowych i tekstowych w przekładzie literackim powoduje pojawienie się kilku interpretacji: pierwotnej, autorskiej interpretacji rzeczywistości literackiej i nieliterackiej oraz interpretacji odbiorcy oryginału, który dostosowuje swój profil oglądu do profilu autora i profilu wpisanego w tekst, bowiem nie mając do czynienia z bezpośrednią ekspresją, odczytuje nie tyle intencje autora, ile sensy obecne w utworze³⁷⁵.

³⁷³ B. TOKARZ: *Osoba w przekładzie*. W: *Biograficzne konteksty przekładu*. Red. P. FAST i A. KOZAK. Katowice 2002, s. 9.

³⁷⁴ Ibidem, s. 8.

³⁷⁵ Ibidem.

Przekład zatem w gruncie rzeczy jest amalgamatem intencji autora, uwarunkowanych indywidualnymi kompetencjami działań tłumacza oraz interpretacji odbiorcy docelowego.

Przekładu interesującego nas dramatu dokonała para tłumaczy, z których jeden reprezentuje język i kulturę oryginału, drugi zaś — język i kulturę docelową. Wydaje się, że taki tandem tłumaczy jest z perspektywy oczekiwanej jakości przekładu idealny i że wobec tego można oczekiwać takiego translatu, który w maksymalnym stopniu będzie realizował wartości oryginału w perspektywie odbiorcy sekundarnego przy jednoczesnej wysokiej jakości przekładu.

Nie tylko wobec autobiografizmu podstawowe staje się pytanie o to, jak czytelnik sekundarny odbiera obce sobie elementy niefikcjonalne kultury wyjściowej. Wydaje się, że im wyższy poziom obcości kultury wyjściowej, tym słabsze odczuwanie takich elementów jako niefikcjonalnych, a więc tym wyższy stopień fikcjonalności. Zatem w przypadku tłumaczenia z kultur odległych (nieznanych — przy czym chodzi także o odległość w czasie, w tym — o starszą wersję tej samej kultury narodowej, której dzieła również mogą wymagać przekładu dla odbiorcy współczesnego³⁷⁶) nawet zachowanie przez tłumacza niefikcyjnych składników tekstu w trosce o utrzymanie jego biograficznego lub autobiograficznego charakteru i tak w odbiorze sekundarnym uczyni tekst w pełni operujący fikcją. Obcość powoduje, że nawet przekład tekstu nieliterackiego może uczynić z niego utwór odbierany jako fikcja.

Ponieważ — jak powiedziano wcześniej — odczytanie autobiografizmu w utworze literackim wymaga od odbiorcy wiedzy kontekstowej, trudno zachować go po stronie odbioru sekundarnego, jeśli w kręgu kultury przyjmującej autor jest twórcą nieznanym lub słabo znanym. Podobnie autotematyzm i subwersja okażą się możliwe do odczytania w przekładzie pod warunkiem, że odbiorca sekundarny będzie znał przywoływane w utworze inne teksty autora. Z tym samym problemem spotykamy się w translacji intertekstualności: subwersja i autotematyzm to przecież swoista intertekstualność wewnętrzna w obrębie twórczości jednego autora.

W Polsce twórczość Rudolfa Slobody jest *de facto* nieznana odbiorcom spoza kręgu specjalistów. Do momentu publikacji tłumaczenia

³⁷⁶ Taką formę przekładu nazywa się tłumaczeniem wewnątrzjęzykowym i jest ono znane w kulturze słowackiej. Język słowacki był kodyfikowany trzykrotnie, w każdej z wersji powstawały utwory literackie ważne dla rozwoju literatury narodowej, jednak bez przekładu na język współczesny teksty napisane w wersji języka dwóch najstarszych kodyfikacji byłyby nieczytelne dla większości Słowaków, poza wąskim gronem specjalistów.

Armagedonu... spośród jego utworów prozatorskich przetłumaczono tylko trzy opowiadania. Przekłady te znalazły się w antologiach, a zatem pisarz ten nie był prezentowany samodzielnie, ale zawsze w kontekście. W 1969 roku w antologii czeskiej i słowackiej prozy *Królewskie wolne miasto* znalazło się opowiadanie *Bitwa pod Łamaczem* (*Bitka pri Lamači*) w tłumaczeniu Andrzeja Piotrowskiego. W 1978 roku w antologii młodej słowackiej prozy *Pocztą na południu* opublikowano opowiadanie *Dzienniki Uru* (*Uruiho denníky*) w przekładzie Krystyny Moćko. W 1998 roku w antologii współczesnych opowiadań słowackich *Miejsce w zdarzeniu* ukazało się opowiadanie *Moja bratowa* (*Moja švagrína*) w tłumaczeniu Edyty Chojnackiej³⁷⁷. We wstępach lub posłowiach do antologii ich autorzy zamieścili informacje, mające na celu przybliżenie twórczości pisarzy, których utwory się w nich znalazły, w tym także Rudolfa Slobody. W najskromniejszym zakresie uczyniła to Danuta Abrahamowicz, autorka antologii *Pocztą na południu*. Piotrowski wykroczył poza typowy encyklopedyczny biogram: powołując się na wspomnienia samego Slobody, podał informację z pogranicza plotki, iż pisarz w młodości chciał zostać księdzem. Tego typu informacja z jednej strony jest przejawem autokreacji autora, ale może też posłużyć jako wskazówka interpretacyjna w przypadku utworu o charakterze autobiograficznym. W antologii *Miejsce w zdarzeniu* znalazł się krótki biogram pisarza oraz kilka wzmianek na temat jego twórczości w przygotowanym przez Petra Darovca *Posłowi*. Wzmianki te zawierają informację o autobiograficznym charakterze utworów Slobody, jednak Darovec uważa ten pierwiastek w pisarstwie twórcy za drugorzędny:

Rudolf Sloboda wychodzi w swoich opowiadaniach z osobistego przeżywania drobnych codziennych spraw. Autobiograficzny charakter jego utworów jest jednak tylko pretekstem do dowcipnego

³⁷⁷ Ciekawostką może być nakład, w jakim opublikowano dwie pierwsze antologie: pierwszy liczył nieco ponad 3 tys. egzemplarzy, drugi — około 7 tys. Dla porównania wydana w tym samym czasie w Polsce antologia innej „mniej obecnej” literatury — greckiej, pt. *Polawiacze perł* osiągnęła 20 tys. egzemplarzy, a wydania tłumaczeń arcydzieł literatury światowej oraz polskiej klasyki osiągały nakłady rzędu 50–100 tys. egzemplarzy. Jeśli zaś chodzi o trzecią z wymienionych antologii, to jest ona w całości polską repliką antologii słowackiej *Miesto v príbehu* z 1995 roku opracowanej przez Petra Darovca. Polską wersję w redakcji Maryli Papierz opublikowało Towarzystwo Słowaków w Polsce, wydawca nie podał wysokości nakładu tej antologii.

i stylistycznie trafnego rozważania o znaczeniu również tych najbardziej banalnych problemów w stosunkach rodzinnych³⁷⁸.

Antologie nie pozostały niezauważone. Dwie recenzje *Królewskiego wolnego miasta*, pióra Danuty Abrahamowicz oraz autorstwa Witolda Nawrockiego, ukazały się w miesięczniku „Nowe Książki”, w wydawanym w Łodzi miesięczniku „Odgłosy” pisał o książce recenzent podpisujący się inicjałami B.M., w „Słowie Powszechnym” — Zdzisław Dolecki. Tom *Pocztą na południu* zrecenzowali Witold Nawrocki i Krzysztof Krasuski. Jednak we wszystkich tych recenzjach nazwisko Slobody pojawiało się zawsze obok innych prezentowanych w tomach twórców lub łącznie z nimi. Bodaj tylko Halina Janaszek-Ivaničková podjęła próbę charakterystyki twórczości pisarza w osobnym ujęciu, pisząc:

[...] [czytelnik może się — L.S.] zabawić nad kretyńską biografią „świętego ateisty” Uru, opracowaną przez Slobodę zgodnie z najlepszymi wzorcami gombrowiczowskiej „pupy i gęby”, pełnej gestych uwag przeciwko „łajdackim asystentom filozofii”³⁷⁹.

Porównanie Slobody z Gombrowiczem było bodaj pierwszą próbą osadzenia twórczości słowackiego prozaika w polskim kontekście i otwierało autorowi drogę do samodzielnego funkcjonowania w polskiej świadomości czytelniczej, co — jak się wydaje — nie nastąpiło, gdyż generalnie jednak twórczości Slobody uwagę poświęcili wyłącznie specjaliści: slawiści i znawcy literatury słowackiej. W recenzjach pierwszej z wymienionych antologii autorstwa Alfreda Zejmiana w katowickim dwutygodniku „Poglądy”, Zofii Malesy w gdańskim tygodniku „Czas” oraz podpisującego się —grl— w ogólnopolskim dzienniku „Trybuna Ludu” o Slobodzie w ogóle się nie wspomina. Znawcy zaś nie potrzebują przekładu, są w stanie czytać w oryginale.

Była szansa, by przybliżyć twórczość Slobody polskiemu odbiorcy. Taką szansę widział i namawiał do jej wykorzystania tłumaczy oraz wydawców Józef Waczków na stronach „Literatury na Świecie” jeszcze w 1976 roku³⁸⁰. Niestety, do realizacji pomysłu nie doszło. Natomiast antologia *Miejsce w zdarzeniu* wraz z utworem Slobody *Moja švagriná*,

³⁷⁸ P. DAROVEC: *Miejsce w zdarzeniu*. Tłum. T. GRABIŃSKI. W: *Miejsce w zdarzeniu. Antologia współczesnych opowiadań słowackich*. Wybór i postłowie P. DAROVEC. Red. i wstęp M. PAPIERZ. Kraków 1998, s. 290.

³⁷⁹ H. JANASZEK-IVANIČKOVÁ: *Era antologii*. „Nowe Książki” 1978, nr 16, s. 19–21.

³⁸⁰ Zob. J. WACZKÓW: *Różnorodność kreowanych światów*. „Literatura na Świecie” 1976, nr 5, s. 239.

choć jako całość doceniona przez specjalistów³⁸¹, nie wzbudziła żywszego zainteresowania wśród polskich czytelników, jedyną recenzję książki opublikował Leszek Engelking³⁸². Opowiadanie Slobody podzieliło los całego tomu.

Przekład dramatu *Armagedon na Grbe* ukazał się w „Dialogu” wraz z kilkoma innymi tekstami traktującymi o słowackim dramacie i teatrze. Miesięcznik oddał głos niemal wyłącznie Słowakom: historię teatru słowackiego przedstawił w swoim artykule *Lustrzane odbicia* Martin Porubjak (tłum. Leszek Engelking), Juraj Šebesta w tekście *GUaGU i Stoka: niezależny teatr na Słowacji* (tłum. Leszek Engelking) ukazał dwie słowackie sceny, a Nadežda Lindovská zaprezentowała pobieżnie słowacką myśl feministyczną w obrębie teatru i teatrologii na Słowacji (*Całe szczęście, że tu nie Ameryka*, tłum. Andrzej Czcibor-Piotrowski). Jedynym polskim autorem, który w tym numerze „Dialogu” pisał o Słowacji, jest Marian Grześczak, jednak jego krótki esej *Obrus słowacki* traktuje przede wszystkim ogólnie o słowackiej kulturze i jej korzeniach, a w znacznej części poświęcony jest poetom: Ivanowi Krasce, Milanowi Rúfusowi, Deziderowi Bandze. Z dramatopisarzy wspomniani są jedynie Milan Lasica i Július Satinský (jako twórcy hermetyczni narodowo, niezrozumiali dla innej niż słowacka publiczności) oraz Peter Karvaš (skwitowany stwierdzeniem, iż jest najwybitniejszym słowackim dramatopisarzem współczesnym, ale bez choćby pobieżnej charakterystyki jego twórczości). Trudno więc tekst Grześczaka uznać za wypowiedź o słowackim dramacie. W żadnym z tekstów nie pada nazwisko Slobody, jedynie pod pierwszą stroną jego utworu periodyk umieścił encyklopedyczny biogram twórcy, w którym oprócz dat życia i śmierci wymieniono formy literackie, jakie uprawiał, podano cztery tytuły najważniejszych powieści, datę słowackiej prapremiery *Armagedonu*... oraz informację o ustanowieniu nagrody literackiej imienia pisarza, przyznawanej corocznie za najlepszy debiut. Brak więc informacji, które mogłyby pozwolić na interpretację w odbiorze sekundarnym twórczości pisarza w perspektywie autobiograficznej. Takie informacje udostępniono polskiemu odbiorcy dopiero w roku 2008, kiedy to ukazał się jeden z numerów „Literatury na Świecie” w całości poświęcony twórczości słowackiego pisarza. Prezentacja zawiera omawiający twórczość Slobody, cytowany już tutaj esej Petra Zajaca *Mroczne barwy szczęścia*, fragmenty powieści *Rozum*, wybór z pośmiertnej publikacji *Listy i eseje*, opowiadania *Krótki życiorys*

³⁸¹ Zob. J. ZAREK: *O polsko-słowackich związkach literackich po roku 1918...*, s. 87.

³⁸² Zob. L. ENGELKING: *Miejsce w świadomości*. „Nowe Książki” 1998, nr 9, s. 35–36.

na własne potrzeby i *Armagedon na Grbie*. Uderza jednak fakt, że publikując przekład opowiadania, redaktorzy czasopisma nie wspomnieli o istnieniu polskiego tłumaczenia dramatu pod tym samym przecież tytułem. Nie uczyniła tego nawet specjalistka — słowacystka, recenzująca ów numer „Literatury na Świecie”, choć wskazała powiązania tekstu z biografią autora:

[...] opowiadanie *Armagedon na Grbie* traktuje o powstawaniu sztuki teatralnej, której kanwą jest życie zmarłej niedawno matki narratora. Opowiadanie stanowi swoisty przepis na monodram, gęsto poprządkany komentarzami narratora, którego bohaterka jest osobowością migotliwą, momentami histeryczną, uwikłaną w złożone i trudne relacje z mężem i dziećmi, głównie z synem, osobę — co istotne w kontekście narratora właśnie — której życiorys odnotowuje próby samobójcze³⁸³.

Można przypuszczać, że polscy odbiorcy — nawet specjaliści — nie wiedzą o istnieniu polskich przekładów obu tekstów: opowiadania i dramatu.

Nie ma też dowodów na recepcję tych utworów w Polsce poza kręgiem słowacystów, dlatego trudno się spodziewać, że ewentualny przeciętny odbiorca dostrzeże w dramacie Slobody autobiografizm, nie mając dostatecznej wiedzy kontekstowej. Nie dostrzeże związku niektórych postaci utworu czy niektórych zdarzeń z biografią pisarza. I choć autobiografizm nie jest warunkiem absolutnie koniecznym do interpretacji utworu, to pewne motywy bez konotacji z życiorysem autora mogą pozostać niezrozumiałe. W dramacie przykład tego znajdziemy w jednej z replik Kobiety:

I.

Žena: [...] Vzali sme ho na svadbu sesternice. Je to taká dedinka. Žijú tam **Chorváti**, ožraní a bitkári. Všetci sa opili ríbezľovým vínom. Potom už nemali čo piť. Darma vám budem dokazovať, že môj syn bol triezvy. Aj on niečo vypil. To je fakt, Ale fakt je aj... Rozkázal naplniť sud vodou a buchol po ňom päšťou. Z vody sa stalo víno. **Títo drsní Záhoráci** začali syna chváliť. Ale potom ho priviazali o telegrafický stĺp, lebo ďalší sud už nevedel zmeniť na víno... (s. 26)

Kobieta: [...] Zabraliśmy go na ślub siostry ciotecznej, do takiej wioski. Żyją tam **Chorwaci**, pijacy, zabijaki i awanturnicy. Wszyscy

³⁸³ A. MIKOŁAJCZYK-HUDYMAČ: „Literatura na Świecie” Rudolf Sloboda. (Warszawa), 2008, nr 9–10. W: *Kontakty VIII*. Red. J. Goszczyńska. Kraków 2009, s. 107.

upili się winem porzeczkowym. Potem już nie mieli co pić. Nie twierdzę, że mój syn był trzeźwy. On też coś wypił. To fakt. Ale faktem jest też, że... kazał napełnić beczkę wodą i wyrznął w nią pięścią. Woda zamieniła się w wino. **Ci pijani wieśniacy** zaczęli chwalić syna, ale potem przywiązali do go słupa telegraficznego, bo nie potrafił już następnej beczki zamienić w wino... (s. 66)

We fragmencie mamy czytelną aluzję do biblijnej przypowieści o przemienieniu wody w wino, której odczytanie nie sprawi problemu polskiemu odbiorcy. Natomiast nie odczyta on autobiograficznej aluzji o wiosce, którą zamieszkują Chorwaci. Polski czytelnik nie wie, że Sloboda pochodził z podbratysławskiej miejscowości Devínská Nová Ves³⁸⁴, którą od XVII wieku zasiedlali potomkowie chorwackich imigrantów, a sam pisarz przyznawał się do chorwackich korzeni, czego dowodzić ma też jego nazwisko: Sloboda, co oznacza w języku chorwackim *wolność*, podczas gdy w języku słowackim znaczenie to zawiera leksem *svoboda*. W oryginale dramatu mieszkający pod Bratysławą Chorwaci zostali określani jako *drsní Záhoráci*, dosł. *nieokrzesani Zahoracy*. Záhorie to region Słowacji, położony w zachodniej części kraju między rzeką Morawą a pasmem Białych Karpat i Małych Karpat, graniczący z Czechami i Austrią. W słowackiej kulturze dostrzegalna jest specyfika tego regionu, a zwłaszcza lokalna odmiana języka: *záhoráctina*³⁸⁵. Z tego powodu mieszkańcy regionu wśród pozostałych

³⁸⁴ Devínska Nová Ves (chorw. Devinske Novo Selo, niem. Thebenneudorf, węg. Devényújfalu) — dzielnica Bratysławy, położona na zachód od centrum miasta. Graniczy od zachodu z rzeką Morawą i jest to także granica między Słowacją a Austrią. Devínska Nová Ves po raz pierwszy pojawia się w źródłach pisanych w roku 1451 jako Nová Ves. W połowie XVI wieku, kiedy w większości osad wokół Bratysławy zaczęła się kolonizacja chorwacka, Chorwaci stali się narodowością dominującą i osadę zaczęto nazywać Chorvátska Nová Ves. Jeszcze w 1910 roku Chorwaci stanowili tu największą grupę narodowościową, do dziś w Devínskiej Novej Vsi znajduje się największe skupisko mniejszości chorwackiej na Słowacji, dlatego co roku organizowany jest tu festiwal kultury chorwackiej. Na osiedlu Kostolné — w pobliżu kościoła wybudowanego przez Chorwatów w 1581 roku i istniejącego do dziś — znajduje się ośrodek kultury Istra Centrum i jedyne na Słowacji muzeum chorwackiej kultury. W roku 1972 Devínska Nová Ves została przyłączona do Bratysławy. W okresie socjalistycznej Czechosłowacji bliskość granicy z Austrią (tuż za rzeką Morawą) spowodowała, że dzielnica ta stała się praktycznie obszarem zamkniętym, co mocno utrudniało życie jej mieszkańcom, już choćby dlatego, że gości, nawet z kręgu najbliższej rodziny, obowiązywały specjalne przepustki oraz pozwolenia na wstęp do strefy przygranicznej.

³⁸⁵ Záhorie ma długą historię. W przeszłości było częścią Rzeszy Wielkomorawskiej, przez jego tereny przebiegał szlak łączący Węgry z Morawami. Sama nazwa pochodzi prawdopodobnie z XVII wieku, kiedy to część wchodzącej w skład Kró-

Słowaków bywają przedmiotem kpin i humorystycznych opowieści, nierzadko niewybrednych, utrzymanych w podobnym tonie, jaki w Polsce wiąże się na przykład z Wąchockiem. Devínská Nová Ves leży właśnie w granicach Záhoria. W przekładzie dramatu Slobody ten kulturowy element oryginału został zredukowany do neutralnej kulturowo formy *pijani wieśniacy*, choć zachował funkcję negatywnego określenia lokalnej społeczności. Sloboda w przytoczonym fragmencie nie opowiada własnej biografii, ale bez wiedzy o tym, gdzie się urodził, obecność Chorwatów w replice może wydać się dziwna i niezrozumiała, a w świetle negatywnego stosunku do nich wyrażonego w polskim przekładzie przez Kobietę można by przypisać autorowi jakieś antychorwackie nastawienie, co pozostaje w sprzeczności z deklarowanym przezeń stosunkiem do narodu własnych przodków.

Jak powiedziano, z autobiografizmem w twórczości Slobody wiąże się też zjawisko subwersji i autotematyzmu. Polski czytelnik, nieznający — z braku istnienia przekładów — twórczości słowackiego pisarza, nie ma możliwości odczytania wzajemnej metatekstowości jego utworów ani subwersji — owego swoistego twórczego kontinuum w pisarstwie Slobody — albo też uczyni to w bardzo ograniczonym zakresie. Dlatego można wątpić, czy zrozumie autoaluzje zawarte w przekładzie cytowanego już fragmentu:

II.

Žena: Pravda, ja sa Arthurovi nečudujem, že je taký zlý na ženy. On sa súdil sedem rokov, pokým ťa dostal od materi. Vždy si bol istý, že každá žena je kurva. Vôbec mu nebola neverná, ako si namýšľal. Radšej sa sám s tebou trápil, a ja viem, koľké dievčatá sa mu páčili, ale **rozum**, ten jeho nešťastný **rozum**. **Uršuľa**, vnučka moja, založ normálnu rodinu... (s. 26)

W przekładzie:

Kobieta: Ja się wcale Arturowi nie dziwię, że jest taki zły na kobiety. Sądził się siedem lat, zanim cię dostał od matki. Zawsze był przekonany, że każda kobieta jest kurwą. Ona wcale nie była niewierna, jak to sobie wmawiał. Wolał się męczyć sam ze sobą, a ja wiem, ile dziewcząt mu się podobało! Ale **rozum**, ten jego

lestwa Węgier żupy bratysławskiej za Małymi Karpatami nosiła nazwę Processus transmontanus, czyli ziemie położone *za górami*, słowac. *za horami*, stąd Záhorie. Region ten w historii był też nazywany Moravské pole na Slovensku, Słowackie Pomorawie, Morawska Nizina albo Morawski dol.

nieszczęsny **rozum**... **Urszulko**, wnuczko droga, załóż normalną rodzinę... (s. 61)

W przytoczonym fragmencie, oprócz informacji biograficznych, autor przywołuje też dwa tytuły swoich najważniejszych powieści: *Rozum* i *Uršula*. Na język polski zostały przetłumaczone tylko fragmenty pierwszej z wymienionych powieści, drukiem opublikowane później niż przekład dramatu. Drugiej z nich polski odbiorca nie zna. Niezrozumiałe dla odbiorcy sekundarnego jest też odsyłające do biografii autora ubolewanie, że „rozum... Urszula” to w jakiś sposób „nieszczęsne” utwory dla losów pisarza. Właśnie z publikacją tych tekstów Sloboda miał najwięcej kłopotów, to ich najsilniej dotknęły ograniczenia cenzorskie. Na odczytanie sygnałów autobiografizmu w dramacie polski odbiorca i tak nie miał szans, choć wywierały one wpływ na odbiór utworu w kontekście rodzimym. Ponieważ w samym tekście brak jednoznacznych sygnałów autobiografizmu, polski odbiorca dramatu postrzega go wyłącznie jako fikcję literacką. Nie znając kolei życia pisarza, nie odczyta więc *Armagedonu*... tak, jak to robią Słowacy. Przy okazji ginie pod względem artystycznym nieistotny, ale marketingowo bardzo ważny element legendy autora (a także aktorki Zity Furkovej w roli Ženy, której nazwisko również nic polskiemu odbiorcy nie mówi, oraz teatru, kultowego dla Słowaków, lecz nie dla Polaków), która uatrakcyjniła utwór dla odbiorców słowackich. Można zresztą zadać sobie pytanie, czy sami tłumacze mieli świadomość konotacji autobiograficznych i metatekstowych w tłumaczonym dramacie. Pewne sygnały świadczą o tym, że chyba nie. Niektóre fragmenty tłumaczenia pozwalają przypuszczać, że nie wykroczyli poza przekład powierzchowny, nie wnikając w znaczenia ukryte pod powierzchnią tekstu. W cytowanej replice przekład tylko częściowo uwzględnia aluzyjność oryginału. Budowa tłumaczonego zdania wymusiła co prawda zastosowanie formy wołacza imienia Urszula, ale już nie jego zdrobnienie. Zdrobniła forma imienia w wołaczu nie stanowi już bezpośredniego przywołania tytułu powieści, aluzyjność — nawet dla znawcy pisarstwa Slobody — słabnie.

Aluzję do własnej biografii Sloboda zawarł również w stwierdzeniu: „Radšej sa sám s **tebou** trápil, a ja viem, koľké dievčatá sa mu páčili”. Czytelnik znający biografię autora wie, że całe życie spędził on u boku psychicznie chorej żony, wskutek czego praktycznie sam wychowywał córkę. W przekładzie dochodzi do zmiany zaimka: „Wolał się męczyć sam **ze sobą**, a ja wiem, ile dziewcząt mu się podobało”, co powoduje nieobecność w oryginale dwuznaczność wypowiedzi, a niweluje podtekst autobiograficzny. Zatem para tłumaczy o potencjalnie

uzupełniających się kompetencjach językowo-kulturowych nie stanowi w tym przypadku gwarancji przeniesienia autobiografizmu, autotematyzmu i subwersyjności, obecnych w oryginalnej wersji dramatu Slobody, do wersji polskojęzycznej, mimo iż tłumacze postawili na maksymalną wierność oryginałowi.

W całym tekście zresztą dostrzegalna jest przypadkowość i do-
rażność rozwiązań, jakie przyjęli tłumacze. O ile w replice, w której w oryginale była mowa o Zahorakach, autorzy przekładu dokonali neutralizacji tego sygnału kultury wyjściowej, o tyle w innej replice taki sygnał już pozostawili, choć kwestia właściwego zrozumienia go przez odbiorcę sekundarnego jest co najmniej dyskusyjna.

III.

Arthur: Vraj načo gágal **pred Februárom**. Načo pchal nos do po-
litiky, mohol tam zostať. Ten darmožrač. Vraj že pracujúci mu
vytrú zrak. Načo len chodím do krčmy? (s. 24)

Artur: Ale podobno coś nagadał **przed Lutym**. Po co pchał nos
do polityki? Zaszkoził sobie. Ten darmożjad! Podobno klasa
robotnicza chciała się **na nim przejechać!**... Po co ja chodzę do
tej knajpy?! (s. 57)

Polski odbiorca, nieznający historii Słowacji (Czechosłowacji), nie zrozumie, że pisana dużą literą nazwa miesiąca symbolizuje ważne dla historii Słowacji wydarzenie — przewrót polityczny w 1948 roku, w którego wyniku władzę przejęli komuniści, by sprawować ją następnych czterdzieści z górą lat, aż do aksamitnej rewolucji w listopadzie 1989 roku. Polski czytelnik tak pisaną nazwę miesiąca być może potraktuje jak nazwisko. Nie zmienia to co prawda drastycznie sytuacji w utworze, ale zaciera wskazany w oryginale czas wydarzenia, które w sztuce stało się przyczyną komplikacji życiowych jednej z postaci.

Rozwiązania przyjmowane przez tłumaczy prowadzą niekiedy do naruszeń normy poprawnościowej języka polskiego, wskutek czego tekst przekładu staje się pod względem językowym sztuczny, stylistycznie chropawy, utrudniający percepcję dramatu, który i tak już ze swej natury nie jest lekturą łatwą w odbiorze. W zacytowanym przykładzie niepoprawnie przetłumaczono wyrażenie *vytrieť (niekomu) zrak*³⁸⁶. Na język polski można było je przetłumaczyć jako: *wystrychnąć (kogoś) na dudka, zagrać (komuś) na nosie, dać (komuś) po nosie*. Tłumacze słusznie wybrali formułę zbliżoną semantycznie do ostatniej z podanych możliwości, jednak w języku polskim *przejechać się na kimś*

³⁸⁶ <http://slovníky.korpus.sk/> hasło: *vytrieť*.

oznacza *zawieść się na kimś*, natomiast znaczenie *skrytykować, zgromić kogo*, odpowiadające zwrotowi słowackiemu, zawiera się w wyrażeniu *przejechać się po kimś*. Tłumacze zatem zmuszają odbiorcę sekundarnego do domyślania się znaczeń, czego nie czyni oryginał.

Niepoprawność językową spowodowaną interferencją widać już w pierwszej replice utworu:

IV.

Žena: [...] Idem po ulici s desiatimi korunami, idem od obchodu a neviem, čo budem variť. Stretnem tu strigu ušatú z Grby a tá sa ako som aj čakala, pýta: „Čo budeš variť, Klára“. Poviem: „Nedá sa nič robiť, dnes už musím tú roštenku udusiť. Už je v páce tri dni. Obalím prézlami, dobre okorením. Polievka bude iba ľahká, kyslá“. Ušatá striga z Grby sa usmieva. Vie, že roštenku dnes nebude mať ani minister propagandy. A keď povie ona svoj obed. Popíše recepty. **Zdochlina**. Už keď to hovorí, je mi z jej obeda na vracanie. A tak nakoniec zoženiem iba zemiaky od Turanky, na dlh, a bežím domov, aby som ich uvarila. To sa zje za päť minút a ja už myslím na večeru. Bože, aká je tam zima. A čo, **vyštím** sa tu. (s. 21)

W przekładzie czytamy:

Kobieta: [...] Idę ulicą, mam dziesięć koron, idę do sklepu i nie wiem, co będę gotować. Spotkam tę głupią jędę z Grby i ona, jak zwykle, zapyta: „Co będziesz gotować, Klaro?“. Odpowiem: „Nie mam wyjścia. Dzisiaj muszę usmażyć ten antrykot. Leży w zalewie już trzy dni. Obtoczę w panierce, dobrze popieprzę“. Jędza z Grby uśmiecha się. Wie, że antrykotu nie będzie dzisiaj jadł nawet minister propagandy. A jeśli ona powie o swoim obiedzie?! Opowie o przepisach?! **Hiena!** Jak tylko o tym opowiada, już zbiera mi się na wymioty. I tak w końcu wezmę tylko na kredyt ziemniaki od Turanki, polecę do domu je ugotować, i już myślę o kolacji. Boże! Jak tam zimno. I co? **Wysikam** się tutaj. (s. 52)

Jak widać, ulegając interferencji międzyjęzykowej i stosując przekład dosłowny, literalny, tłumacze miejscami nazbyt wiernie trzymali się oryginału, aż po efekt tak zwanej *prekladateľčiny*³⁸⁷. Dotyczy to zastosowania form czasowych czasowników: *idem po ulici* — *idę ulicą*; *stretnem* — *spotkam*; *poviem* — *odpowiem* itd. Zwraca uwagę szczególnie forma czasu przyszłego, w konwencji opowiadania w języku słowac-

³⁸⁷ Termin Antona Popoviča.

kim odbierana jako forma terażniejsza. Forma ta została wiernie przeniesiona z oryginału do przekładu, choć w konwencji opowiadania unaoczniającego w języku polskim lepsze byłoby zastosowanie form czasu terażniejszego, zgodnie z zasadą *presens historicum*. Tekst wówczas mógłby mieć postać:

Kobieta: [...] Idę ulicą, mam dziesięć koron, idę do sklepu i nie wiem, co będę gotować. Spotykam tę głupią jędzę z Grby, a ona, jak zwykle, pyta: „Co będziesz gotować, Klaro?”. Odpowiadam: „Nie mam wyjścia. Dzisiaj muszę usmażyć ten antrykot. Leży w zalewie już trzy dni. Obtoczę w panierce, dobrze popieprzę”. Jędza z Grby uśmiecha się. Wie, że antrykotu nie będzie dzisiaj jadł nawet minister propagandy [...].

W drugiej części cytowanego fragmentu tłumacze najwyraźniej nie zrozumieli sytuacji; nieznamość w różnicy konwencji opowiadania w języku słowackim i polskim sprawiła, że część repliki z wypowiedzi o charakterze oznajmującym staje się wypowiedzią pytającą, co nie uzasadnia dalszego ciągu wywodu, narusza jego spójność logiczną. Gdyby użyć czasowników w czasie terażniejszym, replika przyjąłaby formę:

Kobieta: A kiedy ona opowiada o swoim obiedzie. Podaje przepisy. Padlina! Jak tylko o tym opowiada, już zbiera mi się na wymioty. I w końcu biorę tylko ziemniaki od Turanki, na kreskę, lecę do domu je ugotować i już myślę o kolacji.

Wydaje się, że owo niezrozumienie sytuacji spowodowało zamianę obecnej w oryginale *zdochliny* — *padliny* na *hiene*, przy czym w tekście słowackim odnosi się to do gotowanego przez nielubianą sąsiadkę mięsa, podczas gdy w polskiej wersji — do samej sąsiadki.

Za błąd w przekładzie repliki można też uznać ograniczenie ekspresji wskutek rezygnacji z wulgaryzmu. Słowackie *vyštím sa*³⁸⁸ jest wulgarnym określeniem czynności oddawania moczu i w języku polskim jego odpowiednik to *wyszczać się*. Fakt, że Kobieta posługuje się wulgaryzmem, być może wydał się tłumaczom zaskakujący, skoro bohaterka utworu to matka i babcia, ale przecież jest to zarazem cecha jej języka, który charakteryzuje ją jako postać, jako kobietę prostą czy wręcz prostacką. Próba „uszałchetnienia” jej języka stoi tu w sprzeczności z intencją autora.

³⁸⁸ <http://slovníky.korpus.sk/> hasło: *vyšťať sa*.

Przekład literalny doprowadził też do interferencji w tłumaczeniu innej z replik Kobiety, w której wyjaśnia ona Wnuczce swoje poglądy na miłość.

V.

Žena: [...] Keby ste mali palác, keby ste tam mali sluhov, slúžky, bazén na streche, tri autá, vkladné knižky, a všetko by ste proste mali... ale nebol by orgasmus, nesmej sa, **ved' čo iné je láska**. Tak všetky tie ostatné veci by boli haraburdy. (s. 17)

Kobieta: Gdybyście mieli pałac, gdybyście mieli w nim służbę, basen na dachu, trzy samochody, konta w banku, po prostu gdybyście to wszystko mieli... ale nie byłoby orgazmu... nie śmiej się... **przecież miłość to jest co innego**, to wszystkie te rzeczy byłyby rupieciami. (s. 62)

Szyk słowackiego zdania sugeruje, iż jest to zdanie pytające, które po polsku powinno mieć formę: „[...] bo przecież czymże innym jest miłość?”. W analizowanym przekładzie mamy jednak zdanie twierdzące, co sprawia, że sens repliki staje się niejasny, podczas gdy w oryginale pogląd Kobiety — babci — na kwestie miłości jest jednoznaczny: żadne rzeczy materialne nie mogą zastąpić orgazmu, który stanowi istotę miłości. Nie ma jednak pewności, czy jest to zwykły językowy błąd w tłumaczeniu, czy też zadziałała tu jakaś forma wewnętrznej autocenzury translatorów, którym taki pogląd Kobiety — babci — wydał się dziwny. W innych bowiem replikach Kobiety tłumacze pozostawili wulgaryzmy, już nie ingerując w styl jej języka ani w jej charakterystykę. Natomiast lista błędów językowych spowodowanych interferencją jest dłuższa, na przykład:

VI.

Žena: [...] Kam zmizol? (s. 22)

Kobieta: [...] Dokąd zniknął? (s. 55)
(zamiast: *Gdzie zniknął?*)

VII.

Arthur: [...] oznámili mu... (o próbie samobójczej Kobiety, s. 22)

Artur: [...] oznajmiono mu... (s. 55)
(zamiast: *zawiadomiono go*)

VIII.

Žena: [...] Teraz tu bol. (s. 22)

Kobieta: [...] Teraz tu był. (s. 55)
(zamiast: [...] *Dopiero co tu był.*)

W językach zbliżonych występują często podobne konstrukcje i sposoby ujęcia rzeczywistości, zaś pola semantyczne wyrazów mają porównywalny zasięg. Nie zapominajmy, że idealnej synonimii nie ma i że nawet między bardzo blisko spokrewnionymi językami pojawiają się przesunięcia znaczenia, przypadki dodania lub odjęcia sensu, a co więcej, często w takiej sytuacji ma się do czynienia z kalkami, interferencjami, barbaryzmami i wszelkiego typu błędami, jakie zdarzają się w procesie tłumaczenia w sposób mniej lub bardziej przypadkowy, brzmiąc czasem śmiesznie, sztucznie, obco, nawet niezrozumiale, co może w znacznym stopniu przeszkadzać w prawidłowym odbiorze tekstu³⁸⁹.

Ślady tłumacza w tekście przekładu przypisywane są, jak powiedziano, autorowi; dotyczy to także wszelkich zaburzeń sensu oraz błędów językowych. Polski odbiorca przekładu dramatu Slobody otrzymał tekst jakościowo słaby, występujące w nim tu i ówdzie wulgaryzmy wobec niepoprawnego języka mogą wydać się drażniące i prowokować podejrzenia, że oto miernej jakości tekst ma tanim chwytem brutalizacji języka replik przekonać do siebie czytelnika. Paradoksalnie, parze tłumaczy udało się osiągnąć jeden z tych samych efektów odbiorczych, jakie dotyczyły oryginału. Mianowicie już w opinii krytyki słowackiej wartość utworu Slobody jako tekstu „do czytania” ustępowała znacznie jego teatralizacji. Wyjaśnienie sprawy znajdujemy w artykule Stanislavy Chrobákovej, która pisze:

Najprv som videla predstavenie [...], až potom som čítala scenár so zámerom posúdiť jeho literárne kvality. Takémuto poradiu svojich percepčných iniciatív som bola nakoniec rada. Možno by ma po prečítaní „Slobodových dialógov” do divadla už nikto nedostal. Nie jeho zásluhou **bol totiž scenár publikovaný v podobe konverzačného cvičenia**. Ostatné veci na scéne, predstava o javiskovej koncepcii predstavenia, ešte presnejšie o divadelnom zážitku diváka, akékoľvek indície o hereckej a režijnej „účasti” na výslednom inscenačnom tvare hry — to všetko sa v scenári vybavilo čarovným slovíčkom: „akcia”. [...] Zverejnený text hry nielenže nedosahuje náročnosť jej divadelného tvaru, ale pravdepodobne ani umeleckú výraznosť autorských literárnych prototextov, ktoré mu predchádzali. Je viac mechanickým záznamom, „odchytením” reči postáv, ako svojbytným dramatickým literárnym dielom. Ak si uvedomíme, že autorom tejto hry je jeden z najvýznamnejších prozaikov súčasnej slovenskej literatúry, [...] naše rozpaky musia byť o to väčšie. [...] **Až časom som zistila, že scenár divadelnej hry *Armagedon***

³⁸⁹ I. PIECHNIK: *Filtry w tłumaczeniu*. W: *Mała encyklopedia przekładoznawstwa...*, s. 82.

na Grbe, uverejnený v časopise „Javisko“ (č. 5/93), je iba technickým (šepkárskym!) scénárom pre potreby inscenačného tímu a v „Javisku“ bol publikovaný nielenže bez súhlasu režiséra a dramaturga, ale aj samotného Rudolfa Slobodu. [...] Divadelná a kultúrna verejnosť tak dostala do rúk „polotovár“, ktorý nespĺňa základné kritériá samostatne publikovaného dramatického textu.

Najpierw widziałam przedstawienie [...], dopiero potem czytałam scenariusz z zamiarem ocenienia jego wartości literackiej. Z tej kolejności moich inicjatyw percepcyjnych na koniec byłam zadowolona. Może po przeczytaniu „dialogów Slobody“ na wizytę w teatrze nikt by mnie nie namówił. Nie jego zasługą bowiem **scenariusz został opublikowany w formie ćwiczenia konwersacyjnego**. Pozostałe elementy na scenie, wyobrażenie scenicznej koncepcji przedstawienia, jeszcze dokładniej: teatralnego wrażenia widza, jakiekolwiek wskazówki dotyczące udziału aktorów czy reżysera w ostatecznym inscenizacyjnym kształcie sztuki — to wszystko w scenariuszu zostało załatwione czarodziejskim słówkiem „akcja”. [...] Publikacja tekstu sztuki nie tylko nie dorównuje wysokim wymaganiom jej formy teatralnej, lecz także prawdopodobnie nie osiąga artystycznej wyrazistości literackich prototekstów, które ją poprzedzały. Stanowi bardziej mechaniczny zapis, „odnotowanie” wypowiedzi postaci niż samodzielny dramatyczny utwór literacki. Jeśli uświadomimy sobie, że autorem tej sztuki jest jeden z najwybitniejszych prozaików współczesnej literatury słowackiej, [...] nasze wątpliwości muszą być tym większe. [...] **Dopiero po pewnym czasie stwierdziłam, że scenariusz sztuki teatralnej *Armagedon na Grbie*, opublikowany w czasopiśmie „Javisko” (nr 5/93) jest tylko technicznym (suflerskim!) scenariuszem na potrzeby zespołu inscenizacyjnego i w czasopiśmie został opublikowany nie tylko bez zgody reżysera i kierownika literackiego, ale nawet samego Rudolfa Slobody. [...] W ten sposób do rąk publiczności teatralnej i kulturalnej trafił „półprodukt”, który nie spełnia podstawowych kryteriów samodzielnego, publikowanego tekstu dramatycznego**³⁹⁰.

Taki „półprodukt” trafił też w przekładzie do polskiego odbiorcy, przy czym interferencja, której ulegli tłumacze, dodatkowo obniżyła jego jakość. Tym bardziej więc polski przekład przypomina brudnopis, zarówno autora, jak i tłumacza. I raczej nie można tu mówić o zamierzonym przez translatorów zachowaniu konwencji oryginału, lecz o zwykłym niechłujstwie przekładu. Można było oczekiwać, że dzięki połączeniu sił bilingwalny i biculturowy tandem tłumaczy dostarczy

³⁹⁰ S. CHROBÁKOVÁ: *Slobodov Armagedon*. „Romboid” 1997, nr 5–6, s. 98, 100–101. Podkr. i tłum. — L.S.

polskiemu odbiorcy przekład na wyższym poziomie, przynajmniej takim, jaki prezentuje oryginał. A przecież niska jakość przekładu rzutuje na jego odbiór i recepcję, co w przypadku „literatur mniej obecnych” w Polsce okazuje się tym bardziej istotne, iż każde opublikowane tłumaczenie jest postrzegane jako reprezentacja całokształtu twórczości literackiej danego kręgu językowo-kulturowego, a nawet więcej — jako reprezentacja całej tej kultury.

W tym miejscu nie można nie zadać pytania o sens prezentowania polskiemu odbiorcy tak słabego literacko utworu. Oczywiście, można przypuszczać, że ktoś, kto zdecydował o wyborze tego właśnie utworu do tłumaczenia i druku w słowackim numerze „Dialogu”, mógł nie wiedzieć, iż w wersji oryginalnej był on wydrukowany z pogwałceniem praw autorskich. Mógł też nie wiedzieć, że ma do czynienia z wydaniem przez Słowaków egzemplarzem suflerskim. Nie usprawiedliwia to jednak słabości tłumaczenia, zwłaszcza że wpływa ona na zakres obecności przekładu w kręgu kultury przyjmującej oraz na jego miejsce w dialogu kultury wyjściowej i docelowej.

Zgodnie z koncepcją Ďurišina najważniejszą funkcją przekładu jest funkcja pośrednika w komunikacji międzykulturowej. Wybór tekstu do tłumaczenia stanowi pierwszy krok do umożliwienia mu skutecznego pełnienia tej funkcji w kontekście przyjmującym, w którym przekład może tylko informować o kulturze i literaturze oryginału (komunikacja międzykulturowa ma wówczas charakter zewnętrzny) lub też może włączyć się aktywnie w proces rozwoju literatury przyjmującej (komunikacja międzykulturowa ma wówczas charakter wewnętrzny)³⁹¹. Ze względu na fakt, że polska wersja *Armagedonu...* została opublikowana w „Dialogu” wraz z innymi tekstami o słowackich teatrze, literaturze i kulturze, można przypuszczać, że głównym kryterium, które zadecydowało o wyborze tego właśnie utworu do prezentacji polskiemu czytelnikowi, było powodzenie inscenizacji, jej kultowy wśród Słowaków charakter. Publikacja miała zatem cel informacyjny: chodziło o zaprezentowanie polskiemu czytelnikowi tego, co w swej rodzimej twórczości cenią Słowacy. Wybór dokonany został więc z perspektywy literatury wyjściowej, nie zaś przyjmującej. Mamy do czynienia z przekładem informacyjnym, jednak informacja przekazana przezeń polskiemu odbiorcy jest sprzeczna z przypuszczalnymi zamiarami autora (autorów?) wyboru. Oto bowiem zamiast ukazać polskiemu czytelnikowi wartościowy artystycznie utwór, prezentuje tekst literacko słaby, co w zestawieniu z wyznaczoną mu funkcją repre-

³⁹¹ Zob. D. ĎURIŠIN: *Teória literárnej komparatistiky*. Bratislava 1975, s. 113–114, 140.

zentowania kultury rodzimej budzi w polskim odbiorcy przekonanie o niskim poziomie teatru.

Nic zatem dziwnego, że utwór w polskim przekładzie pozostał tekstem martwym, dzieląc w ten sposób los wielu innych tłumaczeń literatury słowackiej w Polsce. I choć jakość przekładu nie jest tu bez znaczenia, przyczyny tego stanu rzeczy należy również — a może przede wszystkim — szukać jednak gdzie indziej. Poza niskim artystycznym poziomem tekstu w przekładzie oraz obniżeniem atrakcyjności i wartości utworu w polskiej wersji językowej ze względu na nieznamość kontekstu twórczości i biografii autora przez polskich odbiorców przyczyną tego stanu może też być odmienna tradycja prezentowania kobiety w literaturze, zwłaszcza matki i babci. Polskiego czytelnika (lub widza) zawarty w dramacie Slobody portret Kobiety jako babci, która poucza wnuczkę, że warunkiem szczęścia w małżeństwie jest osiągnięcie przez kobietę orgazmu, co najmniej zaskakuje. Nie ma w polskiej tradycji literackiej utworu, w którym jednym z głównych wątków byłoby życie erotyczne babci — kobiety wulgarnej, alkoholiczki i trucicielki, a przy tym głęboko wierzącej i przywiązanej do tradycji, osoby, która przekonując wnuczkę, że miłość w gruncie rzeczy sprowadza się do kwestii orgazmu, jednocześnie domaga się, by narzeczony wnuczki w tradycyjny sposób prosił jej ojca o rękę dziewczyny i by ojciec błogosławił młodą parę w imię Boga, bo „bez Boha to nepôjde” („bez Boga się nie da”). Zaskakujący może być także obraz raj, do którego trafiają główna bohaterka utworu Slobody oraz wszyscy jej mężowie. Tam opiekujący się przybyłymi Anioł musi rozwiązywać nie tylko problemy aprowizacyjne całego towarzystwa, ale też podpowiadać rozwiązanie kwestii miejsca załatwiania potrzeb fizjologicznych i dostępności papieru toaletowego. Dla byłych partnerów Kobiety najważniejszy okazuje się spór o to, który z nich ma zająć najbliższe przy niej miejsce we wspólnym łóżku. Polskiemu odbiorcy taki obraz może wydać się naiwny.

Problematyka moralna i przywołanie motywów z Biblii zbliżają utwór Slobody do formy moralitetu czy może udratyzowanej przypowieści³⁹², humorystyczny obraz raj, odsyła do wyobraźni ludowej, przypomina ludowy teatr religijny. Jednocześnie zarówno tragikomizm, jakim przesycony jest portret Kobiety i przedstawiony w dramacie obraz rzeczywistości, jak i naiwna religijność, przemieszczanie motywów rozpacz i grozy z trywialnością, porządku psychologicznego z religijnym, prowokacyjne podważanie powszechnie obowiązujących wyobrażeń i ocen moralnych sprawiają, że w utworze

³⁹² Zob. Z. PRUŠKOVÁ: *Rudolf Sloboda...*, s. 115.

wyraźnie dostrzegalna jest groteska. Groteskę wskazuje się jako jedną z głównych cech pisarstwa Rudolfa Slobody. Sloboda jako dramatopisarz jest jednak znacznie bliżej dosłowności i brutalnej rzeczywistości, nie stroni od wulgaryzacji języka postaci i brutalizacji ich zachowań, Kobieta na scenie nie tylko przeklina, pije, ale też załatwia potrzebę fizjologiczną, niczym postaci w nowobrutalistycznych dramatach Sarah Kane i Marka Ravenhilla. I choć trudno byłoby określić utwór jako typowy nowy brutalizm, to jednak połączenie elementów tej formy dramaturgii z naiwnym teatrem ludowym okazuje się zaskakujące i oryginalne, choć nie do końca przekonujące dla polskiego odbiorcy.

Komizm w dramacie budowany jest na podobieństwo łączącej patos z wulgarnością burleski. Taka forma komizmu, właściwa teatrowi ludowemu, jest bardziej typowa dla kultury słowackiej niż polskiej. Być może dlatego prezentacja utworu w wersji oryginalnej przez teatr słowacki na festiwalu w Cieszynie bardziej ujęła polskich krytyków jako inscenizacja niż jako dramat. Jak bowiem konstatuje Mirosława Pindór: „Nie do końca przyswajalna była (i jest) dla polskiej krytyki ludyczność czeskiego i słowackiego teatru, warunkowana podglebiem kulturowym, z którego teatr ten wyrasta”³⁹³. I to być może najważniejsza z przyczyn faktu, że przekład utworu Slobody nie miał szans na aktywną obecność w kulturze polskiej i na odegranie roli w polsko-słowackim dialogu kultur, czego prawdopodobnie spodziewali się ci, którzy zadecydowali o publikacji utworu w „Dialogu”. Zatem o komunikacyjnym niepowodzeniu zadecydowały — obok słabej jakości przekładu i niewiedzy odbiorców, uniemożliwiającej odczytanie sygnałów autobiografizmu — także różnice kulturowe, a tych autorzy wyboru przypuszczalnie nie wzięli pod uwagę, nie opatrząc publikacji przekładu dramatu żadnym komentarzem, który przygotowałby polskiego czytelnika periodyku do aktywnego odbioru tekstu. Jak pisze Jerzy Mikułowski Pomorski, w obrębie komunikacji kulturowej zakładanie istnienia między kulturami raczej podobieństw niż różnic jest często popełnianym błędem³⁹⁴.

Nie można też do końca zgodzić się z tezą, że winę w tym wypadku ponosi wyłącznie polonocentryzm, wywodzący się z polskiej tradycji historycznej, w której „aktywne doświadczenie z sąsiadującymi państwami miało denotat — nieprzyjaciół, agresor z konotacją — obce, odległe, inne, nieznane, w późniejszym okresie historycznym

³⁹³ M. PINDÓR: *Polsko-czeskie i polsko-słowackie kontakty teatralne...*, s. 213.

³⁹⁴ J. MIKUŁOWSKI POMORSKI: *Komunikacja międzykulturowa. Wprowadzenie*. Kraków 1999, s. 92.

związane z niechęcią poznać, poznać się”³⁹⁵, prowadzące do poszukiwania „w obcym” swojego, a zatem przyjmowania perspektywy „kolonizacyjnej”, która stanowi barierę dla rzeczywistego poznania i zrozumienia. W odniesieniu bowiem do realizującego się za pośrednictwem przekładu dialogu kultur nie można obstawać przy tym, że istotna jest jedynie perspektywa literatury (i kultury) wyjściowej jako prymarnej. O ile od słowacysty, badacza i znawcy, można wymagać, by kontekstem wyjściowym był jednak dla niego kontekst słowacki, to od zwykłego, przeciętnego odbiorcy przekładu trudno wymagać, by rozumiał kontekst słowacki jako wyjściowy; taki odbiorca zawsze będzie postrzegał przekład jako oryginał, przez pryzmat własnego, kulturowo rodzimego, polskiego doświadczenia czytelniczego. Dlatego od znawców należy oczekiwać, iż będą pełnili funkcję przewodników, co wymaga jednak wielkich zdolności mediacyjnych. Wydaje się, że jeśli chodzi o wybór *Armagedonu*..., to autorzy wyboru dokonali go kolonizatorsko (w rozumieniu pojęcia zgodnym kolonizacyjną koncepcją przekładu), bez uwzględnienia perspektywy przyjmującej polskiej, a wyłącznie z perspektywy źródłowej — słowackiej, i dlatego w gruncie rzeczy przekład ten nie spełnił swojej funkcji medium w dialogu międzykulturowym.

Feministyczna *Uczuciowa mieszanka* Zuzany Uličianskiej, czyli przekład jako interpretacja a interpretacja przekładu

W tym samym numerze „Dialogu”, w którym opublikowany został przekład dramatu Rudolfa Slobody, ukazało się też tłumaczenie dramatu Zuzany Uličianskiej *Citová zmes*. Po raz pierwszy wydano drukiem w Polsce słowacki dramat autorstwa kobiety. Utwór Uličianskiej jest zarazem pierwszym słowackim słuchowiskiem radiowym, którego przekład został opublikowany w polskim periodyku, choć nie jest to pierwsze słowackie słuchowisko, z jakim polscy odbiorcy w ogóle się zetknęli. Literatura słowacka obecna była w Polskim Radio już co najmniej od roku 1947, przy czym początkowo częściej czytano poezję lub fragmenty prozy, a pierwsze słowackie słuchowisko radiowe rozgłośnia Polskiego Radia nadała w 1961 roku i był to utwór Ľudovíta

³⁹⁵ B. SUWARA: *Asymetria polsko-slovenských vzťahov*. V: *Slovensko-poľské jazykové a literárne vzťahy*. Red. J. Hvišč. Bratislava 1997, s. 97. Tłum. — L.S.

Filana *A bolo svetlo* (1961, *I stała się światłość*), przetłumaczony przez Ernesta Brylla i Witolda Rutkiewicza, w reżyserii Ivana Terena³⁹⁶.

Prezentacja utworu Uličianskiej w „Dialogu” miała prawdopodobnie stanowić kontrast z dramatem Slobody na zasadzie różnicy wieku, płci obojga autorów i miejsca ich twórczości w słowackiej literaturze: Sloboda w chwili publikacji był już nieżyjącym klasykiem, Uličianska zaś — wschodzącą gwiazdą. Tryb przypuszczający tej konstatacji wynika z faktu, że — podobnie jak w przypadku Slobody — w żadnym z towarzyszących przekładowi esejów nazwisko autorki nie pada, jej twórczość nie została bliżej scharakteryzowana, jedynie pod pierwszą stroną przekładu w formie przypisu znalazł się króciutki biogram. Tylko do pewnego stopnia można to wytłumaczyć niewielkim ilościowo dorobkiem pisarki.

O tym, że przekład jest formą interpretacji, w translatologii powiedziano już tak wiele, że zagłębianie się w dywagacje teoretyczne z pewnością byłoby redundantne wobec sformułowanych uwag i wypowiedzi. Dla rozważań nad interpretacją w procesie tłumaczenia jedna kwestia wydaje się jednak niezwykle istotna: otóż tłumacz w trakcie dokonywania przekładu „skazany jest” na przeprowadzenie aktów interpretacji³⁹⁷ zwłaszcza wobec tych sfer oryginału (elementów, sensów, znaczeń), które są niejasne nawet dla odbiorcy prymarnego, oraz wobec takich jednostek oryginału, dla których nie można znaleźć zadowalających odpowiedników po stronie języka i kultury przyjmującej lub dla których można ich znaleźć więcej niż jeden.

Twórczość Zuzany Uličianskiej (1962), dramatopisarki i krytyka teatralnego, na Słowacji jest umiejscawiana w obrębie współczesnej literatury kobiecej, którą nasi sąsiedzi zza Tatr uważają za bardziej tradycyjną i łagodniejszą pod względem ideologicznym formę pisarstwa kobiet niż literatura feministyczna. Słowackie feministki odrzucają literaturę kobiecą jako gorszą, bo realizującą stare wzorce literackie i mającą niższe ambicje artystyczne. Uličianska w swojej karierze wykładała zarządzanie teatrem w bratysławskiej Wyższej Szkole Artystycznej, przez wiele lat kierowała Słowackim Centrum Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Teatralnych AICT, bywała również jurorką cieszyńskiego Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego „Na Granicy” i nowszych jego edycji, organizowanych pod nazwą „Teatr bez Granic”. W 1996 roku ukończyła kurs dla młodych dramatopisarzy w londyńskim Royal Court Theatre. Jako autorka utworów drama-

³⁹⁶ Dane na podstawie W. NAWROCKI, T. SIERNY: *Czeska i słowacka literatura piękna w Polsce w latach 1945–1980...*, s. 260.

³⁹⁷ Zob. W. KALAGA: *Jaźń — interpretacja — przekład*. W: *Polityka a przekład*. Red. P. FAST. Katowice 1996, s. 7.

tycznych, zadebiutowała w 1991 roku słuchowiskiem radiowym *Ak bude pekne, pôjdeme von* (Jeśli będzie ładna pogoda, pójdziemy na spacer) i był to bardzo udany debiut: w 1993 roku został nagrodzony na międzynarodowym festiwalu mediów w Berlinie Prix Futura (obecnie Prix Europa). Do dziś Uličianská opublikowała (drukem lub w formie inscenizacji) utwory: *Marta a Martina, Rádio Labyrint* (1992, *Marta i Martina; Radio Labirynt*), *Dvadsať päť divadelných cvičení* (1994, *Dwadzieścia pięć ćwiczeń teatralnych*), *Myš* (1997, *Mysz*), *Citová zmes* (1999, *Uczuciowa mieszanka*), *Para* (2004, *Para*), *Za vodou* (2006, *Za wodą*), *Katedra* (2009, *Katedra*). Utwory to słuchowiska radiowe. Obecnie Uličianská zarzucała pisanie utworów dramatycznych, pracuje jako redaktor w opiniotwórczym dzienniku „Sme”, gdzie zajmuje się publicystyką kulturalną i krytyką teatralną.

Słuchowisko *Citová zmes*, zrealizowane w słowackim radio w 1999 roku i w rok później nominowane do prestiżowego konkursu twórców radiowych Prix Italia, drukem opublikowało słowackie czasopismo feministyczne „Aspekt” w numerze 2. z 2001 roku³⁹⁸. Utwór ten znalazł się również w trzecim numerze zbioru *Contemporary Slovak Drama*, którego celem jest propagowanie współczesnego dramatu słowackiego na świecie. Na potrzeby tego wydania *Citová zmes* została przetłumaczona na język angielski i w tym przekładzie utwór zinscenizował w 2003 roku w Pradze Todd Kramer. W tym samym roku sztuka w swej pierwotnej formie słuchowiska radiowego została również zaprezentowana publiczności niemieckiej przez Deutschland Radio Berlin. Polski przekład ukazał się w „Dialogu” w roku 2002³⁹⁹ i w kwietniu tego samego roku został przedstawiony polskim słuchaczom na antenie Programu 2. Polskiego Radia w ramach cyklu „Radiowy Teatr na Świecie”⁴⁰⁰. Przekład zrealizowany w radio był sygnowany nazwiskiem Hanny Bielawskiej-Adamik, natomiast przekład opublikowany drukem — także Štefana Adamika. Chodzi zatem o tę samą parę tłumaczy, którzy przetłumaczyli dramat Slobody *Armagedon na Grbe*.

Słuchowisko radiowe stanowi specyficzną odmianę dramatu, zwaną też niekiedy dramatem radiowym⁴⁰¹.

³⁹⁸ Z tego wydania pochodzą wszystkie cytaty oryginału w dalszej części artykułu.

³⁹⁹ „Dialog” 2002, nr 4, s. 70–83. Z tej publikacji pochodzą wszystkie cytaty tekstu tłumaczenia cytowane w dalszej części rozdziału.

⁴⁰⁰ 26.04.2002, godz. 21.30–22.10. Reż. J. WARENYCIA. Wyst. K. WAKULIŃSKI, E. KIJOWSKA, K. TATARAK, P. ADAMCZYK.

⁴⁰¹ Zob. S. BARDIJEWSKA: *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*. Warszawa 2001, s. 43.

W dramacie brak podmiotu literackiego, który wskazywałby kierunek interpretacji, dopowiadałby sensy i znaczenia, jakich nie można przedstawić wyłącznie za pośrednictwem dialogów i monologów postaci. Didaskalia to zaledwie szczątkowa forma obecności takiego podmiotu, która jednak nie gwarantuje tego samego poziomu „łatwości czytania” i „łatwości rozumienia”, jaką gwarantuje obecność narratora w epickich formach literackich. Ta cecha dramatu powoduje, iż bardziej domaga się on interpretacji niż na przykład powieść. Tym samym przekład dramatu wymaga znacznie intensywniejszych działań interpretacyjnych niż przekład prozy. Specyficzną cechą słuchowiska radiowego jest fakt, że w odróżnieniu od innych form dramatu nie ma możliwości jego wizualizacji. Możliwa jest jedynie akustyczna realizacja warstwy słownej: zarówno dialogów, jak i didaskaliów oraz zawartych w nich wszelkich opisów wyglądków, stanów emocjonalnych, zachowań, sytuacji⁴⁰². I dlatego w tym gatunku dramatu często spotykanym zjawiskiem jest obecność podmiotu mówiącego — narratora, który ma za zadanie przekazać odbiorcy informacje, jakich nie można przekazać ani za pośrednictwem replik postaci, ani w audialnej inscenizacji. Ów narrator jako jedna z *dramatis personae* bywa uczestnikiem przedstawionych zdarzeń. Z takim właśnie spersonalizowanym narratorem mamy do czynienia w utworze Zuzany Uličianskiej.

Na treść dramatu składa się kilka scen z życia młodej kobiety, mężatki, matki uwikłanej w romans z dużo starszym od niej mężczyzną i stojącej w obliczu konieczności podjęcia decyzji co do dalszego swojego życia i losów swych związków z mężczyznami. Sceny te mają zawsze formę dialogu dwóch osób: głównej bohaterki z mężem albo z kochankiem, albo z matką. Pod względem tematyki utwór Uličianskiej jest do pewnego stopnia bliski utworowi Slobody, obok którego *Uczuciowa mieszanka* została opublikowana. Oba dramaty koncentrują się na życiu kobiety, w obu kobieta jest główną bohaterką. Zatem przedstawiona polskiemu odbiorcy przez „Dialog” prezentacja współczesnego dramatu słowackiego na plan pierwszy wysuwa problematykę kobiecą, choć nie jest pewne, czy taka właśnie była intencja tych, którzy dokonali wyboru utworów do tej prezentacji. Jednak w tej sytuacji nasuwa się konieczność zwrócenia uwagi na zagadnienie płci w przekładzie i w dialogu kultur.

⁴⁰² Zob. ibidem, s. 87–88. Autorka zwraca uwagę na swoistą „radiowość” wpisaną w tekst słuchowiska, podobnie jak w tekst dramatu wpisana jest jego sceniczność (teatralność), przypominając tezę J. Leviego o „dostosowaniu komunikatu do pojemności kanału”. Za: J. LEVÝ: *Teoria informacji a proces komunikacji literackiej*. Tłum. L. PSZCZOŁOWSKA. W: *Współczesne teorie badań literackich za granicą*. T. 2. Red. H. MARKIEWICZ. Kraków 1972, s. 80.

Problematyka kobieca stanowi jedno z centralnych zagadnień wszelkich rozważań nad współczesnym dialogiem kultur, można nawet odnieść wrażenie, że w ostatnim czasie zdominowała ten obszar badań. Porównywanie miejsca i roli kobiety w różnych religiach, kulturach i społeczeństwach jest wręcz tematem dyżurnym wszelkich dyskusji na temat dialogu międzykulturowego. Nie bez znaczenia pozostaje tu ukształtowanie się w latach siedemdziesiątych XX wieku *gender studies*, w ramach których odrzucono definiowanie płci jako zjawiska wyłącznie biologicznego na rzecz jej postrzegania jako zjawiska społeczno-kulturowego. Każda kultura na swój sposób określa płęć, konstrukcje kobiecości i męskości są wytworami kultury i jako takie mogą podlegać zmianom. Relacje między płciami, ich miejsce w danej społeczności, związane z tymi konstrukcjami system wartości itd. w poszczególnych kulturach stanowią odmienne wzorce, a jako jeden z wymiarów kultury pozwalają określić różnice między poszczególnymi kulturami, które mogą być wyraźne, lecz mogą też mieć charakter niedostrzegalnych na pierwszy rzut oka niuansów. W realizującym się za pośrednictwem przekładu dialogu kultur odmienności te stanowią istotne ograniczenie przekładalności, które odzwierciedla się zarówno w samym procesie translacji, jak i w funkcjonowaniu przekładu w kulturze przyjmującej. Im większa różnica w kulturowym postrzeganiu płci, tym silniej odczuwane ograniczenie przekładalności, im mniejsza zaś — tym bardziej rośnie prawdopodobieństwo, że zostanie przez tłumacza przeoczona lub zbagatelizowana. Zarazem im większe kulturowe rozbieżności w tej sferze, tym bardziej atrakcyjny może być dany przekład dla odbiorców sekundarnych z powodu ludzkiej skłonności do fascynacji tym, co nowe i egzotyczne. Odmienność ta może być jednak również powodem odrzucenia danego tekstu w kręgu docelowym, jeśli narusza utrwalony, uznawany za niepodważalny w danej kulturze system wartości. Konstrukcje kobiecości i męskości bowiem jako związane z systemem wartości w danej kulturze, mimo iż mogą ulegać zmianie, są jednak wzorcami wrażliwymi na takie ingerencje, które w kręgu reprezentantów danej kultury mogą być odczuwane jako szok kulturowy. W jednej z omawianych wcześniej tabel autorstwa Gerta Hefstedego, przedstawiających porównawczo kultury pod kątem ich męskości i kobiecości jako wymiarów kultury, Słowacja zajęła najwyższe, pierwsze miejsce, podczas gdy Polska została usytuowana na pozycji 14–16 (wraz z Kolumbią i Filipinami) na 74 kraje/regiony kulturowe. Męskość/kobiecość jako wymiar kultury badacz pojmuje jako zbiór czynników typowych dla danej kultury i tworzącej ją społeczności. Jak pisze:

„Męskość” to cecha społeczeństw, w których role społeczne związane z płcią są klarownie określone, to znaczy od mężczyzn oczekuje się asertywności, twardości i nakierowania na sukces materialny, natomiast od kobiet skromności, czułości i troskliwości o jakość życia.

„Kobiecość” charakteryzuje te społeczeństwa, w których role społeczne obu płci wzajemnie się przenikają, to znaczy zarówno od mężczyzn, jak i od kobiet oczekuje się skromności, czułości i troski o jakość życia⁴⁰³.

Czynniki te realizują się w formach relacji rodzinnych: w kulturze „męskiej” o sprawy bytowe rodziny dbają ojcowie, za sferę uczuć odpowiedzialne są matki, panna młoda powinna być cnotliwa i zaradna, pan młody nie musi spełniać tych wymogów, mąż powinien być zdrowy, bogaty i wyrozumiały. W kulturze „kobiecej” troska o sprawy duchowe i bytowe rodziny należy do obojga rodziców, kryteria doboru kandydata na męża i żonę są podobne, mężowi stawia się takie same wymagania, jak żonie. Nadto w kulturze „męskiej” dziewczynka może płakać, natomiast chłopcu płacz nie przystoi, zaatakowany — powinien walczyć o swoje, dziewczynki zaś nie powinny wdawać się w bójkę. W kulturze „kobiecej” nikt nie powinien się bić, a płakać mogą i dziewczynki, i chłopcy⁴⁰⁴. W społeczeństwach „męskich” ambicje kobiet są nastawione na odnoszenie sukcesu przez mężczyzn, przy czym sukcesy te mogą być efektem wyzysku kobiet. Obowiązują tu podwójne standardy: mężczyźni traktowani są podmiotowo, kobiety zaś — przedmiotowo. Wiąże się to również ze sferą seksu: w kulturach „męskich” obowiązuje zakaz dyskusji o seksie, choć dysponują bogatą zawoalowaną symboliką seksualną, silniejszej tabuizacji podlega nagość mężczyzn niż nagość kobiet, homoseksualizm traktowany jest jako zagrożenie społeczne. W takich społeczeństwach poważny problem stanowi molestowanie seksualne. Natomiast w kulturach „kobiecych” obie płcie traktowane są podmiotowo, prowadzone są otwarte dyskusje na temat seksu, rozumianego jako nawiązywanie kontaktu między dwojgiem ludzi, obowiązują te same normy w kwestii nagości kobiet i mężczyzn, homoseksualizm zaś traktowany jest jako element naturalnego porządku⁴⁰⁵. W społeczeństwach „męskich” żyje się, żeby pracować, robienie kariery należy do obowiązków mężczyzny, kobieta ma w tym zakresie wolny wybór. Dodatkowe wynagrodzenie jest

⁴⁰³ G. HOFSTEDE, G.J. HOFSTEDE: *Kultury i organizacje. Zaprogramowanie umysłu*. Tłum. M. DURSKA. Warszawa 2007, s. 133.

⁴⁰⁴ Zob. ibidem, s. 145.

⁴⁰⁵ Zob. ibidem, s. 148.

cenniejsze niż wolny czas, a zarządzanie polega na stanowczości bądź nawet agresywności. W społeczeństwach „kobiecych” pracuje się, żeby żyć, robienie kariery jest wolnym wyborem obu płci, a wolny czas uznaje się za cenniejszy niż wyższe wynagrodzenie⁴⁰⁶. Odpowiednio do tych czynników kształtują się też postawy społeczne w zakresie polityki (w kulturach „męskich” konflikty polityczne rozstrzyga się w walce lub przynajmniej metodą demonstracji siły, agresja — także słowna — jest powszechnym obyczajem w polityce, imigranci powinni się asymilować; w kulturach „kobiecych” do rozstrzygania konfliktów politycznych powinno się dochodzić na drodze negocjacji i kompromisu, w polityce obowiązuje łagodność, imigranci powinni się integrować) i religii (w kulturach „męskich” dominująca religia podkreśla wyższość płci męskiej, w chrześcijaństwie akcentuje się nakaz wiary w Boga, seks jest sposobem na prokreację, a nie rekreację; w kulturach „kobiecych” dominująca religia podkreśla równość płci, w chrześcijaństwie podkreśla się nakaz miłowania bliźniego, obowiązuje pozytywny lub obojętny stosunek do przyjemności z seksu)⁴⁰⁷. Źródła tych różnic kulturowych tkwią w historii oraz w poziomie dobrobytu: im biedniejsze społeczeństwo, tym wyraźniej dominują w nim postawy męskie⁴⁰⁸.

Oddalone miejsca w tabeli kultury polskiej i słowackiej wskazują, że choć nasze kultury nie są diametralnie różne pod względem męskości/kobiecości, to nie są też identyczne pomimo bliskości geograficznej, podobieństwa języków, a nawet częściowej wspólnoty losów w historii.

Dla badania problematyki męskości/kobiecości w przekładzie naturalnym obszarem obserwacji jest obszar literatury kobiecej. Dyskusje nad ujęciem w formie definicji pojęcia „literatura kobieca” od lat prowadzone są w kręgu *gender studies* czy badań feministycznych. W polskim literaturoznawstwie — przynajmniej tym wskazywanym jako feministyczne — pojęciem „literatura kobieca” określa się te utwory — nie tylko autorstwa kobiet — które odwołują się do kobiecych doświadczeń egzystencjalnych lub przedstawiają sytuację kobiety w świecie, przy czym płeć nie jest tu rozumiana czysto fizycznie, lecz przede wszystkim światopoglądowo — jako coś, co w uproszczeniu nazywa się kobiecym punktem widzenia. Jak stwierdza Inga Iwasiów,

płeć, wyznaczając odmienne ścieżki egzystencji, przejawiać się musi także odmienną ekspresją artystyczną⁴⁰⁹.

⁴⁰⁶ Zob. ibidem, s. 159.

⁴⁰⁷ Zob. ibidem, s. 168.

⁴⁰⁸ Zob. ibidem, s. 173.

⁴⁰⁹ I. IWASIOŃ: *Płeć jako niewyrażalne, niewypowiadalne, niedefiniowalne*. W: *Literatura wobec niewyrażalnego*. Red. W. BOLECKI i E. KUŹMA. Warszawa 1998, s. 165.

Analizując prozę kilku polskich pisarek współczesnych, badaczka dochodzi do wniosku, że przejawami kobiecości w tekście, który sam w sobie nie ma płci, są motywy, tematy, wątki składające się na problematykę kobiecą, prezentowaną w sposób artystycznie dojrzały, co świadczy o widocznej we współczesnym pisarstwie kobiet tendencji do odchodzenia od dyletantyzmu, o który oskarżano literaturę kobiecą typu tradycyjnego i który — czy dowiedziony, czy też nie — był pretekstem do utożsamiania tejże literatury z odrzucaną przez feministki jako światopoglądowo mizoginiczną literaturą „dla kobiet” z gatunku harlequinów lub tym podobnych tanich romansideł. Problematyka kobiega najczęściej jest realizowana w formie biografii bohaterki, jako opisanie kobiecego doświadczenia w formie pierwszoosobowej narracji z sugestią autobiografii lub w formie narracji trzecioosobowej z przewagą kobiecego punktu widzenia. Iwasiów zwraca przy tym uwagę na fakt, że „czym więcej kobiecości, tym większy obszar męskiego świata dostaje się pod damskie pióra”⁴¹⁰, jako wyznaczniki owego obszaru wskazując autoerotyzm, seksualność czy specyficzne cechy poetyki: fragmentaryczność, sylwiczność (wielogatunkowość), intertekstualność, grę językową. Za pomocą takich samych środków, jakie występują w twórczości mężczyzn, kobiecy podmiot mówiący odsłania swoją płciowość, dokonuje seksualnej samoidentyfikacji, niekoniecznie za pośrednictwem erotyki⁴¹¹. Ponieważ zaś autorkami takich utworów na ogół są kobiety, w literaturze kobiecej często dochodzi do utożsamienia płciowego autorki i podmiotu mówiącego. Dlatego też rozważając problem płci w przekładzie, skupimy uwagę przede wszystkim na podmiocie mówiącym w oryginale i w translacji.

W utworze Uličianskiej narrator jest jedną z postaci, przy czym żadna z postaci nie ma imienia, określają je zaimki JA, TY, ON, ONA, ONO, którą to prostą gramatyczną wyliczankę w zamieszczonym na początku oryginału utworu spisie osób uzupełniają jedynie podane w nawiasie określenia płci oraz liczby, wskazujące — jak możemy się domyślać — wiek postaci: „JA (żona, 25—35), TY (mąż, 25—35), ON (mąż, 45—55), ONA (55—60), ONO (2—4)”. W przekładzie już w tym elemencie da się zauważyć obecność interpretacyjnych poczynań tłumaczy. Dowiadujemy się mianowicie, że w utworze występują cztery postaci:

- JA, kobieta, dwadzieścia pięć — trzydzieści pięć lat,
- TY, jej mąż, wiek ten sam,

⁴¹⁰ Zob. ibidem, s. 168—169.

⁴¹¹ Zob. G. BORKOWSKA: *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*. Warszawa 1996, s. 12—15 i 203—204.

- ON, kochanek, czterdzieści pięć — pięćdziesiąt lat,
- ONA, opiekunka, przyjaciółka, około pięćdziesięciu lat.

Zwraca uwagę zmiana granic wieku postaci ON i ONA oraz wskazanie funkcji społecznych postaci, co wersja słowacka ujawnia albo jedynie sugeruje w dalszej lekturze utworu. Brakuje również postaci ONO.

Główną bohaterką utworu jest JA. Użycie tego zaimka jako nazwy/nazwiska postaci zawiera sugestię autobiograficznego charakteru utworu, który dodatkowo wzmacnia fakt, że w utworze każdą scenę otwierają i kończą *quasi*-narracyjne wystąpienia postaci JA, w których ona sama przedstawia siebie w sytuacji pisania, czyli jako pośrednika między odbiorcą a przedstawianą rzeczywistością. Zatem JA to zarazem bohaterka dramatu i swoiste uosobienie podmiotu czynności twórczych, uosobienie, które można uznać za *alter ego* autorki. Ten autobiograficzny charakter utworu Uličianskiej to cecha zbliżająca sztukę do dramatu Slobody. Jednakże w odróżnieniu od *Armagedonu na Grbie*, w którym autobiograficzny charakter interpretacji utworu uzasadniały również pozatekstowe sugestie autora, tradycja czytania jego dzieł w odbiorze sekundarnym, autotematyzm i subwersja w jego twórczości, wreszcie — w jakiś sposób także pozycja klasyka w kręgu rodzimym (a jedną z cech „czytania” klasyków jest, być może nieuprawnione, ale dość częste, łączenie ich dzieł z ich biografią), w przypadku Uličianskiej, choć sygnały autobiograficzne wpisane w tekst są znacznie bardziej jednoznaczne, taki sposób interpretacji utworu po stronie prymarnej, a tym bardziej po stronie docelowej, trudno zrealizować, gdyż chodzi o autorkę na tyle młodą, że biografia jej nie jest szerzej znana. Zatem właśnie w tym przypadku zastosowanie mają uwagi Lejeune’a, że odczytanie tekstu jako autobiografii stanowi wyłącznie zgodę czytelnika na „pakt” zaproponowany mu przez autorkę, ale za całkowicie równoprawne uznać należy odczytanie utworu — już na etapie interpretacji oryginału — jako w pełni fikcjonalnego obrazu wycinka rzeczywistości.

W oryginale JA jest kreatorką świata przedstawionego, didaskalia podkreślają jej dominację nad światem, o którym chce opowiedzieć i wobec którego — mimo iż jest także główną bohaterką — zachowuje dystans. W tekście słowackim po każdej ze scen w replice-didaskalium JA odnotowuje: „Koniec. Uložil pod heslom...” (i tu następuje określone, zawsze inne hasło). Na język polski wypowiedzi te zostały przetransponowane dosłownie (*uložil pod heslom* jako *ulożyć pod hasłem*). A jednak wydaje się, że choć tłumaczenie dosłowne często jest najlepszą, najbardziej adekwatną formą przekładu w językach blisko spokrewnionych, w tym wypadku tłumacze nie uwzględnili wszyst-

kich możliwości translacji. *Uložiť* może bowiem oznaczać „kłaść, umieszczać w określonym porządku, w pewnej kolejności, doprowadzać do ładu, porządkować” albo „tworzyć coś – pisać, komponować, redagować”⁴¹². Nie ma jednak tego znaczenia, które zawiera słowackie *uložiť* w zwrocie *uložiť do pamäti*, mianowicie *zapisać w pamięci (komputera)*⁴¹³. W przekładzie zmiana ulega więc sytuacja narracyjna i w polskiej wersji bardziej akcentowana jest czynność porządkowania niż czynność pisania/tworzenia. Problem wydawałby się błahy, gdyby nie jego bezpośredni związek z językiem replik postaci w utworze. W słuchowisku *Citová zmes*, podobnie jak w innych swoich utworach, Uličianska kształtuje język replik postaci w sposób specyficzny,

z pozoru prosty i gładki, pełny jednak dowcipów i gier słownych, błyskotliwych wypowiedzi i kontr. [...] Słuchowisko [...] czyta się lekko i z uśmiechem, właśnie dzięki temu skrzącemu się dialogowi⁴¹⁴.

W owych grach i zabawach językowych ujawnia się w oryginale utworu dystans i kreatorski charakter JA w stosunku do świata przedstawionego.

Przykładowo w oryginale:

I.

ON: *Nevyhovárä* sa. Môžeš *hovoriť*? (s. 170)

albo:

II.

ON: [...] *Prídeš* ku mne?

JA: Ak budem mať zabezpečené **stráženie**. Malá je chorá.

ON: Ja ťa **postrážim**, neboj sa. (s. 170)

Albo:

III.

JA: Prečo je to také **zvierajúce**, také **zvieracie**?

ON: Lebo je to o tom. (s. 171)

⁴¹² Zob. *Słownik języka polskiego*. T. 3: R–Z. Red. M. SZYMCAK. Warszawa 1988, s. 589–590.

⁴¹³ Takiego znaczenia co prawda nie znajdziemy w słownikach uwzględnionych w bazie Słowackiego Korpusu Narodowego (<http://slovníky.korpus.sk>), ale podaje je słownik krzyżówkowy: www.krizovkarskyslovník.sk/index.php?legenda=uložit+do+pamati [dostęp: 25.06.2014].

⁴¹⁴ J. GOLIŃSKA: Zuzana Uličianska „*Para*”. „Dialog” 2005, nr 2, s. 185.

W przekładzie dosłownym przytoczone dialogi brzmiałyby:

I.

ON: Nie **wymawiaj** się. Możesz **mówić**?

II.

ON: [...] Przyjdiesz do mnie?

JA: Jak będę **mieć** zapewnioną **opiekę**. Mała jest chora.

ON: Ja się tobą **zaopiekuję**, nie bój się.

III.

JA: Dlaczego to jest takie **dławiące**, takie **zwierzęce**?

ON: Bo to jest o tym.

Gry językowe w oryginale zarówno służą językowej charakterystyce postaci (przeważnie w taki sposób wypowiada się ON), jak i uwypuklają kreacyjną rolę JA — narratorki, piszącej owe dialogi. W wersji oryginalnej kreatywność JA podkreślają pojedyncze repliki, a nawet całe dialogi, które w identycznym brzmieniu wygłaszają w różnych okolicznościach różne postaci utworu. Na przykład cytowane w przykładzie III słowa rozmowy między JA i ON powracają w rozmowie między JA i TY:

IV.

JA: [...] Všetko také zvierajúce.

TY: Lebo je to o tom. (s. 175)

A oto inny przykład podobnego typu „zamiany ról” między postaciami utworu:

V.

JA: Volal si?

TY: Čo?

JA: Či si tam volal?

TY: Áno.

JA: A čo?

TY: Nedovolal som sa.

JA: Ako si volal, keď si sa nedovolal?

TY: Volal som, ale som sa nedovolal.

JA: A koľkokrát si volal, kým si sa nedovolal?

TY: Povedal som ti, že som sa nevedel dovolať.

JA: Všetko robíš len kvôli tomu, aby si mal alibi. Cítiš to? Chápeš ten rozdiel? Ten priepastný rozdiel? Volať a dovolať sa? Rozumiáš tomu? (s. 172)

i

VI.

ON: [...] Volala si?

JA: Áno.

ON: A čo?

JA: Nedovolala som sa.

ON: Ako si volala, keď si sa nedovolala?

JA: Volala som, ale som sa nedovolala.

ON: A koľkokrát si volala, kým si sa nedovolala?

JA: Povedala som ti, že som sa nevedela dovolať.

ON: Všetko robíš len kvôli tomu, aby si mala alibi. (s. 174)

Albo:

VII.

ONA: Bije ťa? Klame ti? Podvádza ťa? Opíja sa?

JA: Nie.

ONA: Potom neviem, nad čím stále rozmýšľaš. (s. 171)

i

VIII.

TY: Bijem ťa? Klamem ti? Podvádzam ťa? Opíjam sa?

JA: Nie.

TY: Potom neviem, nad čím stále rozmýšľaš. (s. 172)

itd.

Na owej wewnętrznej subwersyjności replik i sytuacji opiera się w zasadzie cała konstrukcja dramatu i właśnie dzięki tej powtarzalności widać konstrukcyjność tekstu. W przekładzie jednak owa konstrukcyjność ulega zatarciu, ponieważ w polskiej wersji językowej tłumacze poprzestali wyłącznie na reekspresji tego, co powierzchowne.

I.

ON: Możesz mówić? (s. 71)

Albo:

II.

ON: [...] Wpadniesz do mnie?

JA: Jeśli będę miała załatwioną opiekunkę. Mała jest chora.

ON: Ja ciebie popilnuję! Nie bój się! (s. 72)

Albo:

III.

JA: Dlaczego to jest takie... dławiące?

ON: Bo to jest o tym! (s. 74)

We wszystkich przykładach wraz z wyrugowaniem elementu gry językowej giną informacje o zachowaniu postaci, o relacjach między nimi czy po prostu logiczna łączność między ich wypowiedziami, ich wymiana zdań niekiedy zostaje pozbawiona sensu. Niewidoczna staje się też wspomnianą już „zamiana ról”, do jakiej między poszczególnymi postaciami dochodzi w tekście oryginału. A przecież dzięki niej autorka obnaża stereotypowość ludzkiego myślenia i zachowania się człowieka w konkretnych sytuacjach, stereotypowość, której postaci utworu nie są świadome i od której nie potrafią się uwolnić.

Nieobecność elementów gry językowej w przekładzie sporadycznie tylko wynika z ograniczeń przekładalności spowodowanych różnicą między systemami języków polskiego i słowackiego. Wydaje się, że w polskim przekładzie cecha konstrukcyjności została całkowicie zignorowana. Świadczy też o tym nie zawsze zachowywana powtarzalność dialogów, mimo iż sam tekst nie zmusza do ich modyfikowania. Przykładowo:

VII.

ONA: Bije cię? Kłamię? Zdradza? Pije?

JA: Nie!

ONA: **Więc nie wiem, nad czym się tak ciągle zastanawiasz?** (s. 74)

oraz

VIII.

TY: Biję cię? Kłamię? Zdradzam? Piję?

JA: Nie.

TY: **Nie wiem, o co ci chodzi.** (s. 77)

Zamiast powtarzalności lub subwersyjności replik pojawiają się wypowiedzi postaci, będące przekładem dosłownym, aż po naruszenie norm języka polskiego. Kalkowanie tekstu oryginału dominuje w całej polskiej wersji dramatu. Oto kilka przykładów:

IX.

JA: Potrebujem znížiť stupeň neurčitosti. (s. 171)

JA: Potrzebuję zmniejszyć stan niepewności. (s. 79)
(Poprawnie powinno być: *Potrzebne mi jest obniżenie poziomu niepewności*).

X.

JA: Akú mám potom záruku? (s. 174)

JA: A jaką mam potem gwarancję? (s. 79)
(Poprawnie powinno być: *Jaką mam więc gwarancję?*).

W innym miejscu ON, chcąc zmienić temat rozmowy z JA, mówi:

XI.

ON: **O inom.** Dal som ti číslo? (s. 170)

ON: **O innym.** Dałem ci numer. (s. 72)
(Sytuacyjnie poprawna byłaby wypowiedź: *Pomówmy o czymś innym. Dałem ci numer?*. Itd.).

Jak widać, nie chodzi przy tym o zalecane w przypadku przekładu dramatu zachowanie potoczności czy nawet dodatkowe upotocznienie języka. Bliskość języków słowackiego i polskiego dopuszcza stosowanie tłumaczenia dosłownego, a nawet kalki, znacznie częściej niż w przekładach w ramach języków bardziej odległych, często przekład dosłowny jest po prostu najlepszy. Jak pisze Ernst-August Gutt, „nie istnieje powszechnie przyjęta definicja przekładu dosłownego”, ale można przyjąć, że

charakteryzuje się on zachowaniem cech języka źródłowego [...] niezależnie od ich przydatności do odczytania zamierzonego znaczenia. Ponieważ podobne cechy w różnych językach nie zawsze dostarczają takich samych wskazówek, tego rodzaju wierne odwzorowywanie cech może wręcz utrudniać dotarcie do zamierzonej interpretacji⁴¹⁵,

a powstały przekład będzie niezgrabny, niepoprawny stylistycznie. Przekład dosłowny nie może skutkować naruszeniem norm języka docelowego. Taki sposób tłumaczenia analizowanego dramatu nie tylko osłabia wrażenie kompetencji JA jako podmiotu czynności twórczych w zakresie konstruowania okoliczności, w jakich wypowiedane są poszczególne repliki i dialogi, lecz ma też wpływ na możliwość i kierunek interpretacji utworu oraz obniża wartość artystyczną słu-

⁴¹⁵ E.-A. GUTT: *Dystans kulturowy a przekład*. Tłum. A. Pokojska. Kraków 2004, s. 23–24.

chowiska Uličianskiej w polskiej wersji językowej, a zatem również wartość w ocenie odbiorców — polskich czytelników. Trzeba przy tym mieć na uwadze, że na ocenę odbiorców literatura kobieca jest szczególnie wrażliwa.

Przesunięcie w zakresie modusu egzystencji JA w analizowanym utworze z podmiotowego „ja” wypowiadającego, ujawniającego kompetencje autorskie, w kierunku „ja” przeżywającego, będącego przede wszystkim postacią ze świata przedstawionego, wraz ze zmianami w zakresie języka replik czynią z polskiego przekładu tekst zdecydowanie bliższy tradycyjnej formie pisarstwa kobiet, owej sentymentalnej literaturze kobiecej.

Opisanym zmianom towarzyszy zmiana światopoglądu podmiotu literackiego. W słuchowisku Uličianskiej wszystko dzieje się wyłącznie tu i teraz w replikach postaci, nie ma żadnych monologów, które relacjonowałyby wydarzenia z przestrzeni pozascenicznej, dlatego światopogląd podmiotu literackiego da się wyczytać z relacji między JA i pozostałymi postaciami utworu.

W oryginale *Citová zmes* nie jest utworem tendencyjnym, w którym pobrzmiewałyby hasła androfobii. Nie jest bowiem ów dramat historią walki płci, ale raczej walki młodej kobiety z ograniczającymi ją stereotypami społecznych ról: kobiety matki i kobiety żony. A także walki z samą sobą, bo próba wykroczenia poza owe stereotypy nie przynosi ulgi od dręczącego JA poczucia nudy i od niemożności zrealizowania się w życiu. Osoby najbliższe JA nie ułatwiają jej podejmowania życiowych decyzji: zarówno TY — mąż, jak i ONA — jak wynika z treści utworu — mentorka czy może matka JA, choć polski przekład określa ją jako przyjaciółkę — w rozmowach z JA nie kryją, iż nie rozumieją jej rozterek, bo przecież jeśli mąż nie pije, nie bije, nie kłamie i nie zdradza, to czegoż więcej JA może chcieć? Z perspektywy JA wydaje się, że to ON jest tą postacią, która ją rozumie lepiej i może miałby jej coś ciekawego do zaoferowania w życiu, gdyby nie nieustanny, typowy dla biznesmena brak czasu. Dlatego JA ostatecznie nie decyduje się na odejście od męża, ale też nie potrafi definitywnie wymazać z pamięci rozmów z ON.

Dla interpretacji całości oryginału istotna jest też ostatnia scena utworu, stanowiąca wariant sceny pierwszej, w której ONO bawi się na placu zabaw pod czujnym okiem JA i ONA, próbując pokonać jakiś tor przeszkód, przy czym JA wypowiada replikę-ostrzeżenie:

XII.

JA: Drž sa, lebo spadneš. (s. 169)

(Dostłownie: *Trzymaj się, bo spadniesz/upadniesz*).

Tę scenę i replikę, która jako powtórzenie sceny pierwszej spina klamrowo cały tekst, JA zapisuje pod hasłem „nula—nula—jedna”, czyli „zero—zero—jedna”, które można odnieść do układu „kobieta (ONA) — kobieta (JA) — dziewczynka (ONO)”. Wszystkie te postaci występują w owej scenie, przy czym i ONA, i JA realizują stereotypowe role społeczne kobiety — opiekunki, żony i matki, a jedynie ONO — dziecko, także płci żeńskiej — jest jeszcze pozytywną jedynką, niepodporządkowaną owemu społecznemu stereotypowi. Aby ten stan niewinności uchronić, w ostatniej replice oryginału JA ostrzega ONO:

XIII.

JA: Nedrž sa ničoho, aby si nepadla. (s. 174)

(Dosłownie: *Nie trzymaj się niczego, żebyś nie spadła/upadła*).

W polskim przekładzie tłumacze wykreślili obecność ONO w obydwu scenach. W efekcie JA wypowiada kwestie:

XII.

JA: Trzymaj się, bo spadniesz. (s. 70)

i

XIII.

JA: Nie trzymaj się niczego... bo spadniesz. (s. 83)

— kierując je jakby do samej siebie. Do JA są też siłą rzeczy skierowane w tej scenie wszystkie wypowiedzi ONA, w oryginale adresowane do ONO. Zmienia to relacje między postaciami, a rozmowa samej z sobą JA pogłębia psychologiczny rysunek postaci, ukazując przeżywane rozczarowanie i porażkę osobistą, którą kończy się podjęta przez nią próba wyrwania się z krępującej ją codzienności.

Psychologizacja w przekładzie uwidacznia się również w innym fragmencie. Otóż w polskiej wersji ostatniej części utworu replika-didaskalium JA, w oryginale poprzedzająca scenę, w której JA rozważa, czy fragmenty wcześniej zapisane wykasować, czy pozostawić, i nie potrafi podjąć decyzji, zostaje rozbudowana w osobną scenę, w której JA okazuje się osobą bardziej zdecydowaną: bez większego trudu decyduje, które repliki usunąć, a tylko kilka wypowiedzi — w dodatku w oryginale nieobecnych lub brzmiących inaczej — budzi jej wątpliwości. Jedna z tych replik, stanowiąc kolejny swoisty *leitmotiv* w rozmowach między JA i ON, jest decydująca dla określenia relacji między tymi postaciami w oryginale, co z kolei rzutuje na relację

pomiędzy JA i TY oraz JA i ONA, i w efekcie wyraża światopogląd podmiotowego JA.

XIV.

ON: **Vieš si to zariadiť tak, aby si ma milovala?**

JA: Nebudeme teraz toto riešiť... (s. 170)

(W przekładzie dosłownym: ON: *Potrafisz to zorganizować sobie tak, żeby mnie kochać?*).

I dalej w jednej z kolejnych scen:

XV.

ON: **Vieš si to zariadiť tak, aby si ma milovala?**

JA: Ako si to mám zariadiť? (s. 170)

W słowackiej wersji postaci są pragmatycznie nastawione do życia. ON i JA to kochankowie, JA ma męża i dziecko, ON jest zapracowanym biznesmenem, muszą więc organizować sobie czas na tę swoją ukradkową i trudną, a ostatecznie niemożliwą miłość. Zwłaszcza JA musi się wykazać zmysłem organizacyjnym, bo ON — mimo iż jako biznesmen ma dla JA niewiele czasu — jest jednak mężczyzną bez zobowiązań.

W polskiej wersji wskazana replika została całkowicie zmieniona:

XIV.

ON: **Czy potrafisz nauczyć się miłości do mnie?**

JA: Nie będziemy teraz o tym mówić. (s. 71)

oraz

XV.

ON: **Czy potrafisz nauczyć się miłości do mnie?**

JA: Jak mam się nauczyć? (s. 73)

W polskiej realizacji repliki mowa jest o nieumiejętności kochania, problem z pragmatycznego staje się więc problemem psychologicznym. W tekście pobrzmiewa nieobecny w oryginale patos, wywołujący efekt sentymentalizmu. ON realizuje w swej replice typowo męski wzorzec komunikacyjny, określając swoje miejsce w hierarchii z rozmówczynią jako nadrzędne (JA musi się uczyć, ON — nie). Taka relacja między postaciami sprawia, że w utworze zamiast androgynii pobrzmiewa pierwiastek seksistowski, a dramat staje się tekstem, który — wbrew oryginałowi — promuje wartości tradycyjne: rodzina to świętość, kobieta jest istotą z natury słabą i niezdecydowaną,

a mężczyzna jako „ten trzeci” w trójkącie małżeńskim jest „czarnym charakterem”, egoistą, zagrażającym świętości rodziny, występującym wobec kobiety z pozycji protekcyjnej. W utwór wpisuje się więc przesłanie — ostrzeżenie kobiety przed wdawaniem się w romanse pozamałżeńskie, których efektem jest naruszenie uznawanych za pozytywne dla kobiety więzów rodzinnych oraz wywołanie w niej poczucia niepewności i udręki psychicznej. Takie wzorce relacji osobowych odnaleźć można w skonwencjonalizowanej, sentymentalnej literaturze kobiecej, wykazującej przywiązanie do tradycyjnego przedstawiania społecznych ról kobiety i mężczyzny. Ostatnia scena utworu w przekładzie nie może być oznaczona hasłem „zero—zero—jeden”, ale jest mieszanką „zero”, dokładnie tak samo, jak scena otwierająca. I tu nasuwa się pytanie: czy przeniesienie utworu do kultury polskiej w jakikolwiek sposób wymuszało na tłumaczach taką zmianę jego interpretacji?. Jeśli przyjąć za Hofstede, że kultura polska jest bardziej „kobieca” niż słowacka, to nie wydaje się, by istniały ku temu jakieś powody obiektywne. Biorąc pod uwagę ów wymiar kultury, można by przypuszczać, że damsko-męska, polsko-słowacka para tłumaczy obrała strategię nastawioną na kulturę wyjściową, gdyby nie fakt, że oryginał jest akurat przejawem sprzeciwu wobec tradycyjnej „męskości” kultury rodzimej. Paradoksalnie, interpretacyjne działania tłumaczy spowodowały, że przekład stał się „męski”, odwrotnie niż wywodzący się z „męskiej” kultury oryginał.

Tłumacz i przekład pośredniczą w dialogu między kulturami, między obecnymi w nich stereotypami, przekonaniami, postawami i innymi przejawami mentalności społeczeństw tworzących te kultury. Interpretacja utworu w przekładzie może zmierzać ku oryginałowi lub ku odbiorcy przekładu. Jednak tłumacz, interpretując, w gruncie rzeczy narzuca własny punkt widzenia, własny światopogląd, uznawany przez siebie system wartości. Przekład stanowi zarazem formę kreacji translatorskiej, w ramach której tłumacz nie jest wyłącznie mechanicznym przekaznikiem dzieła autora oryginału, ale podejmując różnej wagi decyzje translatorskie, sam staje się (współ)autorem translatu. Z tego powodu tłumacz zawsze jest obecny w przekładzie, także w jego sferze światopoglądowej, ideologicznej i mentalnościowej.

Překladatel své ideologické stanovisko prosazuje víc anebo méně jasně v každém překladu, ale zvláště účinně u textů, jejichž interpretace je sporná.

Tłumacz swoje stanowisko ideologiczne uwypukla mniej lub bardziej jasno w każdym przekładzie, ale szczególnie skutecznie w przypadku tekstów, których interpretacja jest sporna.

— pisze Jiří Levý⁴¹⁶.

Pri interpretácii je prekladateľ vedený (žiaľ, často aj limitovaný, t.j. neschopný uvažovať o inej možnej alternatíve textu, než akú mu dovoľuje jeho ideologická platforma) aj ideologickým stanoviskom, ktoré mu — v rámci z toho vyplývajúcej koncepcie prekladu — diktuje postupy a riešenia.

W interpretacji tłumacz kieruje się (niestety, często też ogranicza, to znaczy przejawia niezdolność do tego, by rozważać możliwą inną alternatywę tekstu niż tę, na którą mu pozwala jego platforma ideologiczna) również stanowiskiem ideologicznym, które — w ramach wynikającej z tego koncepcji tłumaczenia — dyktuje mu metody i rozwiązania.

— uzupełnia Braňo Hochel⁴¹⁷.

Można postawić pytanie o granice wolności interpretacyjnej, o odpowiedzialność tłumacza wobec oryginału i jego autora oraz wobec odbiorcy sekundarnego, o etyczne aspekty interpretatorskich działań translatora⁴¹⁸. Można i należy domagać się od tłumacza, by był interpretatorem świadomym, przewidującym w możliwie najwyższym stopniu skutki swoich działań. Uznając, że przekład jest sztuką, można wymagać od tłumacza, by był artystą świadomym, nie naiwnym. W dużej bowiem mierze od jego działań zależą wartość utworu w kulturze przyjmującej i rola translatu w dialogu kultury wyjściowej z kulturą docelową.

Niezależnie od jakości tłumaczenia, jakie zaproponowali Hanna Bielawska-Adamik i Štefan Adamik, przekład dramatu Zuzany Uličianskiej włączył się w dialog kultury polskiej i słowackiej: był zrealizowany i wyemitowany przez Teatr Polskiego Radia (Program 2. Polskiego Radia z dnia 26.04.2002). Niestety, była to emisja jednorazowa. Polski przekład utworu — nagradzanego i tłumaczonego również na inne języki: angielski, niemiecki, fiński, norweski, słoweński i węgierski — jako taki okazał się umiarkowanie wartościowy, bo choć nie doczekał się następnych emisji ani inscenizacji, stał się dla polskich odbiorców na tyle interesujący, że na jego podstawie powstał spektakl *Wewnątrz*, do którego scenariusz złożony z fragmentów *Uczuciowej mieszanki*, improwizacji aktorskich i tekstów własnych napisała Agata Puszcz, zarazem reżyser inscenizacji. Eksperymentalne przedstawienie

⁴¹⁶ J. LEVÝ: *Umění překlada...*, s. 102.

⁴¹⁷ B. HOCHÉL: *Preklad ako komunikácia*. Bratislava 1990, s. 105.

⁴¹⁸ Zob. W. KALAGA: *Efekt teorii: przekład — interpretacja — etyka*. W: *Przekład artystyczny a współczesne teorie translatologiczne*. Red. P. FAST. Katowice 1998, s. 23—30.

łącznie teatr i elementy filmu paradokumentalnego o cechach satyryczno-parodystycznych, czyli tak zwana *mockumentary drama*, opowiada historię czwórki młodych ludzi, rozpaczliwie szukających szczęścia, niepotrafiących zbudować relacji z drugim człowiekiem, obciążonych jednocześnie ogromną potrzebą miłości, oraz konstrukcyjnie przeplata się z historią aktorów zmagających się z budowaniem postaci, tworząc formę „teatru w teatrze”⁴¹⁹. Zatem parafraza dramatu Uličianskiej przywróciła — w innej wersji — konstrukcyjność tekstu, z której zrezygnowali, a przynajmniej istotnie ją osłabili, autorzy polskiego tłumaczenia utworu słowackiej pisarki. Inscenizację *Wewnątrz* we współpracy z Instytutem Słowackim przygotował działający w Warszawie alternatywny Teatr Obszar Aktywny jako pierwszą swoją propozycję repertuarową. Prapremiera odbyła się 22.01.2010 roku⁴²⁰. Można zatem powiedzieć, że kultura polska odpowiedziała na wypowiedź kultury słowackiej — mimo niedoskonałości przekładu.

Ivana Bukovčana antyfeministyczny
Stryczek dla dwóch, czyli rzeź domowa
jako przekład w serii

W 2006 roku drukiem ukazał się polski przekład dramatu *Slučka pre dvoch* Ivana Bukovčana, jedyny, który do tego czasu został w Polsce wydany w formie samodzielnej publikacji książkowej. Pozostałe publikowane dramaty znalazły się w czasopiśmie, a *Ekspress Meridian* Soloviča włączono do antologii utworów dramatycznych państw socjalistycznych⁴²¹.

Publikacja sztuki Bukovčana nie była premierą obecności w Polsce ani twórczości autora w ogóle, ani samego tego utworu. Twórczość słowackiego pisarza Polacy mogli poznać już w 1971 roku, kiedy to cztery teatry: Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, Teatr im. Wandy Siemaszkowej w Rzeszowie, Bałtycki Teatr Dramatyczny w Koszalinie oraz Państwowy Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu w ciągu nieco ponad pół roku⁴²² zaprezentowały cztery inscenizacje tego samego dra-

⁴¹⁹ <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/86592.html> [dostęp: 25.06.2014].

⁴²⁰ Ibidem.

⁴²¹ *Najazd. Antologia dramatu...*

⁴²² W Krakowie premiera odbyła się 24 kwietnia, w Rzeszowie — 19 czerwca, w Koszalinie — 4 września, a w Wałbrzychu — 11 września. W Krakowie i w Wał-

matu Bukovčana: tragikomedii *Kým kohút nezaspieva* (*Nim zapieje kur*) w tłumaczeniu Stanisława Majewskiego. Ten podejmujący problemy etyczne ludzkich zachowań, antyfaszystowski w swej wymowie, egzystencjalistyczny dramat przedstawia historię z lat II wojny światowej, tuż po upadku słowackiego powstania narodowego. Oto w odwecie za udaną akcję partyzantów hitlerowcy biorą dziesięciu zakładników spośród cywilnej ludności miasteczka, którzy mają zostać rozstrzelani. Zamknięci w piwnicy, zakładnicy czekają na śmierć, tymczasem okupanci zmieniają zamiar: zginie tylko jeden z nich, ten, którego spośród siebie sami wybiorą. Poszczególni więźniowie postawieni wobec tak trudnego, tragicznego wyboru, pokazują swoją prawdziwą twarz. Ich postawy stanowią treść utworu.

Dramat zyskał uznanie w oczach polskich reżyserów, a wobec inscenizacji krytyka również nie pozostała obojętna: pisali o tych inscenizacjach recenzenci czołowych ówczesnych polskich periodyków kulturalnych: „Teatru”, „Kultury”, a także gazet codziennych ogólnopolskich: „Trybuny Ludu”, „Sztandaru Młodych”, „Expresu Wieczornego”, oraz lokalnych: „Życia Warszawy”, „Dziennika Zachodniego”, „Gazety Krakowskiej”, „Głosu Koszalina” i innych. Przekład wszak, choć okazał się podstawą inscenizacji o wyjątkowej jak na sztukę słowacką częstotliwości wystawień w Polsce, nigdy nie został opublikowany. Nawet jeśli *Nim zapieje kur* trudno uznać za utwór wybitny i jeśli był on w Polsce wystawiany „z klucza” odgórnych dwustronnych czechosłowacko-polskich uzgodnień, to faktem jest, że jego inscenizacje na tyle skutecznie przetrwały w ówczesnych warunkach szlak słowackiemu twórcy, iż odtąd dramaty Bukovčana stosunkowo często gościły na scenach naszych teatrów. Już w roku następnym — 1972 — teatr w Szczecinie wystawił *Pętlę dla dwóch*, przetłumaczoną przez Stanisława Majewskiego sztukę *Slučka pre dvoch*⁴²³, a w 1975 roku Państwowy Teatr Ziemi Łódzkiej zaprezentował *Serce Lugiego albo egzekucję tępym mieczem*, czyli *Luigiho srdce alebo poprava tupým mečom* w tłumaczeniu Jerzego Pleśniarowicza⁴²⁴. Trzeba jednak przyznać, iż żadna z tych inscenizacji nie wzbudziła już tak wielkiego zainteresowania polskiej krytyki, jak *Nim zapieje kur*.

Twórczość Bukovčana często gościła też na antenie Polskiego Radia. W 1971 roku słuchowisko *Koleżeńska przystuga* w przekładzie Andrzeja

brzychu utwór wystawiono pod tytułem *Zakładnicy*. Na podstawie: W. NAWROCKI, T. SIERNY: *Czeska i słowacka literatura piękna w Polsce w latach 1945—1980...*, s. 199, poz. 951.

⁴²³ Ibidem, s. 200, poz. 954. Por. także: http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/15594_szczegoly.html [dostęp: 18.10.2013].

⁴²⁴ Ibidem, s. 200, poz. 1975.

Piotrowskiego wyemitował Program 1. Polskiego Radia⁴²⁵, w 1973 roku Polskie Radio przedstawiło słuchaczom *Błąd profesora Jordana* również w tłumaczeniu Piotrowskiego⁴²⁶, a w 1975 roku *Śnieg nad limbą* w tłumaczeniu Ireny Bołtuć, powtórzone rok później⁴²⁷. W 1973 roku pierwszy z dramatów tego autora wystawiany w polskich teatrach — *Nim zapieje kur* w tłumaczeniu Stanisława Majewskiego — wystawił Teatr Telewizji⁴²⁸. Mimo tak sporego — wydawałoby się — zainteresowania twórczością słowackiego pisarza w polskich mediach już pod koniec lat siedemdziesiątych jego dramaty zniknęły ze wszystkich polskich scen. Być może przyczyną tego faktu była śmierć autora w 1975 roku.

Po raz kolejny utwory Bukovčana pojawiły się na polskiej scenie dopiero w roku 1990, kiedy to Teatr STU przypomniiał polskim widzom sztukę *Slučka pre dvoch* w reżyserii Krzysztofa Jasińskiego⁴²⁹, tym razem jednak w innym tłumaczeniu, które przygotował Bogusław Sławomir Kunda. W piętnaście lat później po ten sam przekład sięgnął inny krakowski teatr: Teatr KTO. W grudniu 2005 roku wystawił utwór Bukovčana w reżyserii współpracującego wówczas z teatrem słowackiego reżysera Mira Procházki. W roku 2006 również ten sam przekład opublikowało Wydawnictwo Towarzystwa Słowaków w Polsce. Mamy zatem do czynienia z serią translatorską, co w przypadku literatury słowackiej w polskich przekładach stanowi rzadkość, a już w zakresie dramatu — wyjątek.

Zgodnie z koncepcją Edwarda Balcarzana każdy przekład artystyczny istnieje w serii, realnej lub potencjalnej⁴³⁰. W odniesieniu do dramatu Bukovčana można mówić o realnej serii przekładów tego samego utworu tłumaczonego przez dwóch różnych tłumaczy: Stanisława Majewskiego i Bogusława Sławomira Kundę. Ponieważ jednak do celów badawczych mamy tylko jeden przekład opublikowany, z tej perspektywy można powiedzieć, że jest to seria niepełna, cząstkowa. Nadbudowuje się nad nią seria o innym poziomie, obserwowalna z perspektywy odbiorcy sekundarnego, mianowicie seria prezentacji, ponieważ polski odbiorca mógł poznawać utwór w trzech, a nawet w czterech wariantach: za pośrednictwem inscenizacji z lat 1972, 1990

⁴²⁵ Ibidem, s. 264, poz. 1892.

⁴²⁶ Ibidem, s. 265, poz. 1914.

⁴²⁷ Ibidem, s. 266, poz. 1934.

⁴²⁸ Ibidem, s. 280, poz. 2094.

⁴²⁹ Informację podaje na podstawie kwerendy Polskiej Bibliografii Literackiej, rocznik 1990. http://pbl.ibl.poznan.pl/dostep/index.php?s=d_biezacy&f=zapisy_szczeg&p_zapis88519 [dostęp: 19.01.2007].

⁴³⁰ Zob. E. BALCERZAN: *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*. Katowice 1998, s. 18, 21–23.

i 2005 oraz za pośrednictwem przekładu opublikowanego w 2006 roku. Chodzi zatem o serię, która w dialogu kultury polskiej i słowackiej realizowała się pod względem formy medialnej dwojako: scenicznie i książkowo, przy czym — jak już powiedziano — same inscenizacje są materią ulotną, która w przyjętym w pracy rozumieniu przekładu nie poddaje się badaniu translatologicznemu. Tak kształtującą się serię, dla której brakuje pełnych wersji przekładów jednego utworu, również trudno poddać badaniu pod kątem translatologicznym. Dlatego w dalszej części rozdziału poświęcimy uwagę głównie publikacji książkowej.

Twórczość Ivana Bukovčana (1921–1975) Słowacy interpretują niejednoznacznie. Słowaccy badacze literatury i dramatu różnie klasyfikują jego pisarstwo, choć generalnie uznają go za jednego z najwybitniejszych autorów dramatycznych drugiej połowy XX wieku. Bukovčan zaczynał jako dziennikarz i autor scenariuszy filmowych. Przez wiele lat zresztą pracował jako kierownik literacki wytwórni filmowej Slovenský film. Pierwsze napisane przezeń utwory sceniczne są wyraźnie powiązane z jego twórczością na potrzeby filmu⁴³¹. Jako autor dramatów, zadebiutował nawiązującą do własnego scenariusza filmu *Rodná zem (Ojcowizna)*⁴³² komedią *Surovô drevo* (wydanie i prapremiera w 1954 roku, *Świeże drewno*), w której przedstawił początki kolektywizacji wsi, a właściwie wysokogórskiej osady, zamieszkałej przede wszystkim przez drwali i ich rodziny. Utwór ten reprezentuje twórczość tendencyjną, naznaczoną schematyzmem oraz ideologizacją typową dla słowackiej literatury oficjalnej tamtego okresu. Odwilż u naszych południowych sąsiadów nastąpiła wszak później niż w Polsce i była zdecydowanie mniej radykalna w swoich przejawach w obrębie twórczości literackiej, niż to miało miejsce w naszej literaturze. Już w następnych utworach — w komedii historycznej *Diabľova nevesta* (1957, *Narzeczona diabła*), społeczno-obyczajowej *Hľadanie v oblakoch* (1960, wydana drukiem 1961, *Poszukiwanie w obłokach*) — Bukovčan podejmuje próbę rozrachunku z okresem stalinizmu. W dramatach z drugiej połowy lat sześćdziesiątych sięga po tematykę egzystencjalistyczną, odchodzi od kreowania postaci-typów na rzecz pogłębienia ich psychologizacji. Odnosi się to zwłaszcza do tak zwanego tryptyku zwierzęcego, czyli dramatów *Pštrosí večierok* (prapremiera 1967, wydanie 1968, *Strusi wieczorek*), *Kým kohút nezaspieva* (prapremiera 1969,

⁴³¹ Zob. *Encyklopédia dramatických umení Slovenska*. T. 1: A—L..., s. 142.

⁴³² *Rodná zem* (1953, reż. J. Mach) jest pierwszym słowackim filmem kolorowym i pierwszym pełnometrażowym fabularnym filmem taneczno-folklorystycznym, w którym elementy komunistycznej propagandy i odpowiadającego jej ludomilstwa zostały wymieszane z komizmem. Por. www.kultura.sme.sk /c/6098545/slovensky-film-40-a-50-rokov-rodna-zem.html#ixzz3mSARMAHJ [dostęp: 28.08.2014].

wydanie 1971) oraz *Zažeh ťilka!* (prapremiera i wydanie 1970, *Przeżoń wilka!*). Utwory te słowaccy badacze uważają za najwybitniejsze w dorobku autora. We wszystkich przewija się motyw słowackiego powstania narodowego, którego uczestnicy w latach powojennych w kulturze słowackiej otoczeni zostali niemal nimbem świętości jako przeciwwaga dla koryfeuszy klerofaszystowskiego państwa księdza Tisy z okresu wojny. Byli powstańcy jako tak zwane pokolenie zwycięzców (*generácia víťazov*) odgrywali decydującą rolę w życiu społeczno-politycznym i kulturalnym Słowacji w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Bukovčan zaliczał się do tej generacji, jednak w utworach oskarżał swoje pokolenie o zdradę ideałów młodości, oportunizm, fałszowanie obrazu przeszłości dla doraźnych korzyści lub kariery. Jednocześnie w jego dramatach w latach sześćdziesiątych coraz częściej pojawiają się elementy teatru absurdu.

W 1971 roku Bukovčan publikuje i wystawia kolejny utwór, stanowiący kontynuację linii pisarskiej obecnej w tryptyku zwierzęcym, tragikomedię *Slučka pre dvoch aneb domáca šibenica*⁴³³. W następnych utworach odchodzi od dotychczasowej problematyki i poetyki, próbując swych sił w dramacie *science fiction* (*Takmer božský omyl*, prapremiera 1971, *Prawie boska pomyłka*) czy w bufonadzie w stylu amerykańskim (*Luigiho srdce alebo Poprava tupým mečom*, prapremiera 1973, wydanie 1974), sięgając po własne doświadczenia z podróży na Kubę (*Prvý deň karnevalu*, wydanie 1974, *Pierwszy dzień karnawału*) i podejmując rozważania na temat etyki postępu technicznego (*Fatamorgána*, prapremiera 1975, wydanie 1978, *Fatamorgana*). Do tematyki powstania powraca w utworze *Sneh nad limbou* (prapremiera i wydanie 1974, *Śnieg nad limbą*)⁴³⁴.

Do Polski twórczość Bukovčana zaczęła docierać w okresie dla kultury słowackiej i czeskiej szczególnym — po 1968 roku, a więc w latach tak zwanej normalizacji. Przypomnijmy, iż o „wymianie kulturalnej” między Polską i Czechosłowacją, czyli o tym, co może być przetłumaczone i wydane, a jeśli chodzi o dramat — wystawione w kraju sąsiada, decydowała aktualizowana co dwa lata międzypaństwowa umowa⁴³⁵. Można domniemywać, że pisarstwo

⁴³³ Premiera odbyła się 20 lutego 1971, spektakl pożegnalny — 23 maja 1973 roku. <http://www.snd.sk/?cinohra&predstavenie=slucka-pre-dvoch-alebo-domaca-sibenica> [dostęp: 14.04.2009].

⁴³⁴ Zob. *Slovník slovenských spisovateľov...*; Z. KÁKOŠOVÁ: *Ivan Bukovčan*. V: A. BOKNÍKOVÁ-TÓTHOVÁ, L. ČÚZY, D. HEVIER, Z. KÁKOŠOVÁ, D. KROČANOVÁ-ROBERTSOVÁ, J. ZAMBOR: *Portréty slovenských spisovateľov* 4. Bratislava 2007, s. 32–44.

⁴³⁵ Zob. M. PINDÓR: *Polsko-czeskie i polsko-słowackie kontakty teatralne 1945–1999...*, s. 32–34.

Bukovčana było w łaskach czechosłowackich czynników oficjalnych, ponieważ bez zgody tamtej strony jego utworów nie można by w Polsce prezentować, a jeśli nawet by je wystawiano — to z pewnością nie tak często, jak na to pozwalały warunki naszych ówczesnych wzajemnych kontaktów kulturalnych. Wydaje się więc, iż dramatopisarstwo Bukovčana odpowiadało wymogom stawianym sztuce i literaturze w Czechosłowacji w ramach kursu normalizacji. W słowackich kompendiach wiedzy z zakresu literatury i teatru wydanych przed zmianami, jakie przyniosła jesień narodów 1989 roku, Bukovčan postrzegany jest jako autor ważny, którego twórczości nie sposób pominąć, gdyż niezwykle przenikliwie obnaża wady i niedoskonałości społeczeństwa socjalistycznego oraz prezentuje zdecydowanie krytyczne stanowisko wobec konsumpcjonizmu społeczeństwa Zachodu. Jego pisarstwo z lat sześćdziesiątych uważa się za w pełni ukształtowane, wcześniej ocenianąc jako niedojrzałe i tym samym usprawiedliwiając ów etap schematyzmu⁴³⁶. Po roku 1989 zmienia się ocena twórczości Bukovčana. O jego pisarstwie z lat pięćdziesiątych Miloš Mistrík pisze:

V päťdesiatych rokoch, keďže mu nebolo blízke ideologizovanie ani schematické poučovanie, sa venoval autorstvu ľahších žánrov, často z ľudového i mestského prostredia [...], alebo žánrov s napätím a dramatickým vzrušením.

W latach pięćdziesiątych, ponieważ nie były mu bliskie ideologizowanie ani schematyczny dydaktyzm, poświęcił się pisaniu lżejszych gatunków, często ze środowiska ludowego i miejskiego [...], lub gatunków operujących napięciem i dramatycznymi emocjami⁴³⁷.

Natomiast jego twórczość z lat następnych określa się jako koniunkturalistyczną, zarzuca mu się, że bez oporów przystawał na wymogi narzucane twórczości literackiej przez władzę polityczną, marnując w ten sposób swój bezsprzeczny talent pisarski⁴³⁸. Dodajmy, że Bukovčan w tamtym czasie odniósł sukces nie tylko w swoim kraju, lecz także za granicą: dramat *Kým kohút nezaspieva* z powodzeniem

⁴³⁶ Zob. *Dejiny slovenskej literatúry...*, s. 848–849; *Encyklopédia dramatických umení Slovenska*. T. 1: A–L..., s. 142.

⁴³⁷ M. MISTRÍK: *Slovenská absurdná dráma...*, s. 98. Tłum. — L.S.

⁴³⁸ Zob. V. MARČOK a kolektív: *Dejiny slovenskej literatúry III. Cesty slovenskej literatúry druhou polovicou XX. storočia*. Bratislava 2004, s. 321–322, 324–325. Por. także V. ŠTEFKO a kolektív: *Dejiny slovenskej drámy...*, s. 389–409.

wystawiano nie tylko w Polsce, ale również w Bułgarii, Jugosławii, na Węgrzech⁴³⁹ oraz w Belgii.

Skoro jednak Bukovčan był pisarzem co najmniej serwilistycznym, to trudno znaleźć w pełni wiarygodną i satysfakcjonującą odpowiedź na następujące pytanie: co sprawiło, iż właśnie po jego utwór sięgnięto w Polsce po roku 1989, kiedy tego typu twórcy byli w naszym kraju na cenzurowanym?. Uzasadnienia takiego wyboru można szukać w treści samego utworu, który na podstawie autentycznego zdarzenia z lat pięćdziesiątych opowiada historię człowieka zmuszonego okolicznościami do wieloletniego życia w ukryciu. Ów kupiec i biznesmen w wyniku powojennej nacjonalizacji traci majątek i zostaje hydraulikiem, odpowiedzialnym za utrzymanie instalacji wodociągowej w pewnym kurorcie. Któregoś dnia wszakże okazuje się, że z jednego ze źródeł z niewiadomych przyczyn woda nie cieknie, źródło prawdopodobnie wyschło, ale hydraulik obawia się, iż to jemu władze przypiszą winę, że zostanie oskarżony o sabotaż. Przerażony, ukrywa się na strychu własnego domu i jedyną osobą ze świata zewnętrznego, która się z nim kontaktuje, jest jego żona. Po jakimś czasie wychodzi na jaw, że żona nie wytrzymała tej nienormalnej sytuacji, ma kochanka i z nim chce sobie życie ułożyć na nowo. Pozostający w ukryciu mąż, którego zachowanie zdaje się wskazywać, że żyjąc przez lata w ciągłym strachu i samotności, postradał zmysły, staje się dla niej kulą u nogi, dlatego sugeruje mu, by się powiesił. Tymczasem kochanek wcale nie ma ochoty się żenić, przyznaje się do wszystkiego ukrywającemu się hydraulikowi i przekonuje go, że może bezpiecznie wyjść z ukrycia, bo czasy się zmieniły, a ze źródła znów płynie woda. Ale hydraulik już nie ma ochoty wracać między ludzi. I tak, jego żona pozostaje w zawieszeniu pomiędzy dwoma mężczyznami, a strycalek, który sugerowała własnemu mężowi, staje się symbolicznie i dla niej ową „domową szubienicą”.

Miloš Mistrík, osadzając dramatopisarstwo Bukovčana w kontekście rodzimym, twórcę tego umiejscawia wśród autorów z kręgu dramatu groteski i absurdu, którzy w latach sześćdziesiątych w swoich utworach „stałe mniej skrytymi prostrzedkami odsudzovali prekonané deformácie stalinského kultu osobnosti, dogmatizmu” („coraz bardziej jawnie potępiali przeszłe deformacje stalinowskiego kultu jednostki, dogmatyzmu”)⁴⁴⁰, nazywa jednak pisarza „sztucznie wykreowanym absurdystą”. Jak stwierdza, niektóre ze sztuk autora z początku lat

⁴³⁹ B.T. JANKOWSKA: *Ivan Bukovčan. W: Literatury zachodniosłowiańskie czasu przełomów 1890–1990. T. 1...*, s. 159–160.

⁴⁴⁰ M. MISTRÍK: *Slovenská absurdná dráma...*, s. 73. Tłum. — L.S.

siedemdziesiątych zawierają co prawda elementy absurdu, ale sam Bukovčan nie był twórcą, którego można w sposób jednoznaczny uznać za dramatopisarza absurdystę, daleko mu pod tym względem choćby do Petra Karvaša.

[...] nesmelé pokusy označiť z Bukovčanových hier jeho posledného tvorivého obdobia za blízke absurdnej dramatiky sú priveľmi náznakové, ich autori sa tejto myšlienke nikde podrobnejšie nevenovali. [...] Ale o žiadnom z týchto jeho diel by sme nemohli povedať, že v ňom unikol do absurdného sveta, alebo, že sa autorsky stotožnil z nihilizmom absurdistov, s ich zmyslom pre deštrukciu postáv a dekompozíciu deja.

[...] niešmiatle próby uznania utworów Bukovčana z ostatniego okresu jego twórczości za bliskie dramatu absurdu są zbyt ogólne, autorzy takich wypowiedzi nigdy bardziej szczegółowo nie poświęcili uwagi tej myśli. [...] Ale o żadnym z tych jego utworów nie możemy powiedzieć, że wszedł nim w świat absurdu ani że jako autor utożsamiał się z nihilizmem absurdystów, z ich skłonnością do destrukcji postaci i dekompozycji fabuły⁴⁴¹.

Bukovčan, zdaniem Mistríka, jest jednym z tych słowackich twórców, którzy już w latach sześćdziesiątych odczuwali, iż dotychczasowa socrealistyczna i realistyczna poetyka dramatu się wyczerpała, ale nie potrafili odnaleźć nowego kierunku dla własnej twórczości⁴⁴². Wskazując obecność w niej elementów groteski, tragikomizmu oraz ironii, Mistrík stwierdza, że na swojej drodze twórczej Bukovčan „zahaczył” o dramat absurdu⁴⁴³.

O *Služce pre dvoch* badacz pisze:

Existencia niektorých absurdných situácií či motívov [...] ešte neznamená, tak ako u Petra Karvaša, že táto hra musí byť absurdná.

Istnienie pewnych absurdalnych sytuacji czy motywów [...] jeszcze nie oznacza, tak jak u Petra Karvaša, że sztuka ta musi być absurdalna⁴⁴⁴.

Je to teda hra neskrývajúca, že svet je niekedy ako absurdný a čudne obrátený, ale zároveň hra s vnútornou logikou a so zdravým autorským odstupom od nezmyslov, hra kriticky posudzujúca a zosmiešňujúca dôsledky deformácií päťdesiatych rokov.

⁴⁴¹ Ibidem, s. 101. Tłum. — L.S.

⁴⁴² Zob. ibidem, s. 98–99.

⁴⁴³ Zob. ibidem, s. 101.

⁴⁴⁴ Ibidem. Tłum. — L.S.

Jest to więc utwór nieukrywający, że świat bywa niekiedy absurdalny i dziwnie wykręcony, ale zarazem sztuka cechująca się wewnętrzną logiką i zdrowym autorskim dystansem do bezsensów, krytycznie oceniająca i ośmieszająca skutki deformacji lat pięćdziesiątych⁴⁴⁵.

Akcentuje więc krytykę systemu, jaką wyraził Bukovčan w dramacie. Wydaje się, że właśnie taka polityczna możliwość interpretacji utworu była powodem tego, że Teatr STU sięgnął po niego w 1990 roku. Jeśli pamiętamy o kontestatorskich tradycjach Teatru STU, a także o tym, że poetyka groteski i absurdu nie była mu przecież obca, oraz jeśli uwzględnimy fakt, że tłumacza utworu Bogusława Sławomira Kundę (1943–1991) łączyła z reżyserem iscenizacji przekładu dramatu Bukovčana Krzysztofem Jasińskim więź pokoleniowa (Kunda był rówieśnikiem Jasińskiego, aktywne życie artystyczne rozpoczął w tym samym czasie – w połowie lat sześćdziesiątych), to wydaje się, że iscenizacja ta miała również w pewnym sensie wymiar sentymentalnego powrotu do czasów młodości obu twórców.

Sam Bogusław Sławomir Kunda (1945–1991), którego nazwisko znane jest badaczom literatury polskiej szczególnie z lat sześćdziesiątych, to kolejny spośród tłumaczy literatury słowackiej, który nie był tłumaczem przygotowanym, ale literaturą słowacką zajmował się jako jej pasjonat. Z wykształcenia doktor filozofii, naukowiec, badacz prasoznawca i publicysta, mający ambicje pisarskie, które zrealizował, wydając kilka tomików poezji i opowiadań, tłumaczył literaturę czeską, słowacką, rosyjską i ukraińską. Najbardziej interesowała go literatura czeska, z niej przetłumaczył najwięcej utworów. Na jego dorobek z zakresu literatury słowackiej natomiast składa się współpraca przy wydaniu polskich przekładów poezji Vojtecha Mihálika⁴⁴⁶ i Vladimíra Reisela⁴⁴⁷. Przekład dramatu Bukovčana stał się więc trzecią i ostatnią pozycją słowacką w translatorskim i popularyzatorskim dorobku Kundy⁴⁴⁸.

Inscenizacja sztuki Bukovčana w 1990 roku przeszła bez echa; dramat o cechach absurdu i groteski nie zdołał niczym zaskoczyć

⁴⁴⁵ Ibidem, s. 100. Tłum. – L.S.

⁴⁴⁶ V. MIHÁLIK: *Plomień i pocatunek*. Wyboru dokonali J. PLEŚNIAROWICZ i B.S. KUNDA. Pośłowię B.S. KUNDA. Kraków 1978.

⁴⁴⁷ V. REISEL: *Smutne rozkosze*. Wybór B.S. KUNDA. Tłum. D. ABRAHAMOWICZ i in. Kraków–Wrocław 1985.

⁴⁴⁸ Por. informacje o pisarzu na stronie Polskiej Bibliografii Literackiej http://pbl.ibl.poznan.pl/dostep/index.php?s=d_biezacy&f=zapisy&p_tworcaid=3053 [dostęp: 22.05.2013].

polskiego odbiorcy, nie był w żadnej mierze nowatorski. Zdaje się, że Teatr STU szybko wyłączył utwór ze swojego repertuaru, być może w związku z przedwczesną śmiercią tłumacza w 1991 roku, a może z tego powodu, że w nowych warunkach działania rynku kultury zmuszony był poszukiwać repertuaru, który przyciągnąłby widzów⁴⁴⁹, czego dramat Bukovčana w polskich realiach nie zapewniał. W każdym razie w opublikowanej w tym samym roku dokumentacji działalności teatru z lat 1981–1991 na temat inscenizacji utworu brak jakiegokolwiek wzmianki⁴⁵⁰.

Twórcy kolejnej inscenizacji przekładu w krakowskim Teatrze KTO przypuszczalnie nie wiedzieli o wystawieniu sztuki w przekładzie Bogusława Sławomira Kundy na scenie Teatru STU, mimo iż skorzystali z tłumaczenia zdeponowanego w archiwum tegoż teatru⁴⁵¹; w materiale informującym, umieszczonym na stronie internetowej Teatru KTO, nie ma mowy o inscenizacji sprzed piętnastu lat, choć wspomniane jest wystawienie z roku 1972:

Stryczek dla dwóch, czyli rzeź domowa (1969/70) została oparta na prawdziwej historii mężczyzny, który przez dwadzieścia lat ukrywał się na strychu swojego domu, słuchając Radia Wolna Europa i czekając na przybycie wojsk amerykańskich.

Sztuka była wystawiona po raz pierwszy w szczecińskim Teatrze Polskim (1972) pt. *Pętla dla dwóch albo szubienica domowa*⁴⁵².

Inaczej niż Teatr STU, który szybko zdjął dramat z afisza, Teatr KTO dłużej pozostawił utwór w swym repertuarze — do roku 2008. Inscenizacja, której prapremiera przypadła w 40. rocznicę śmierci Bukovčana, poprzedziła publikację polskiego przekładu utworu w roku 2006. Książka ukazała się nakładem wydawnictwa Towarzystwa Słowaków w Polsce. Zatem publikacja książkowa jest następstwem inscenizacji teatralnej, o której zresztą informuje anonimowy autor posłowie, zamieszczając nadto fotografię jednej ze scen w wykonaniu aktorów zespołu Teatru KTO. Posłowie zawiera krótką prezentację sylwetki twórczej Ivana Bukovčana i Bogusława Sławomira Kundy, przy czym osoba tłumacza została zaprezentowana co prawda mniej obszernie,

⁴⁴⁹ Zob. R. DZIESZYŃSKI: *STU walczy o przetrwanie*. „Słowo Powszechne” 1992, nr 13, s. 4.

⁴⁵⁰ Zob. *Teatr STU. Dokumentacja. 1981–1991*. Red. E. CHUDZIŃSKI. Kraków 1991.

⁴⁵¹ Anonimowe posłowie w: I. BUKOVČAN: *Stryczek dla dwóch, czyli rzeź domowa*. Tłum. B.S. KUNDA. Kraków 2006, s. 108.

⁴⁵² <http://teatrkto.pl/pl/spektakle/stryczek-dla-dwoch-czyli-rzez-domowa,17.html> [dostęp: 26.06.2006].

ale jako pierwsza w kolejności. Natomiast prezentacja sylwetki Bukovčana — w formie encyklopedycznej, skrótowej i wybiórczej informacji o twórczości pisarza — ukazuje go jako dramatopisarza odkrywającego „sprzeczności deklarowanych wartości życiowych z praktyką dnia codziennego, z pustotą fraz i bezdusznym formalizmem”⁴⁵³. W biografii podkreśla się krytyczny stosunek autora do rzeczywistości, w której przyszło mu tworzyć. Ani razu wszakże nie pada tu słowo „groteska” czy „absurd”, terminów tych nie zawiera również opis sztuki zamieszczony na stronach Teatru KTO. Generalnie zresztą posłowie w publikacji powtarza te same informacje o utworze, które znalazły się w prezentacji jego inscenizacji na stronie teatru.

Pewne elementy kompozycji utworu Bukovčana wykazują powinowactwo z dramatem absurdu: akcja w dramacie jest silnie zredukowana. Historia — zgodnie z obowiązującą w dramacie absurdu zasadą kulturowego uniwersalizmu — mogłaby się rozgrywać wszędzie, w dowolnym kręgu kulturowym, byle było to miasto uzdrowiskowe w kraju o totalitarnym systemie politycznym. Dokładniej określony jest czas: „Odohráva sa za májového odpoludnia v malom kúpeľnom meste v prvých rokoch druhej polovice tohto storočia” (s. 2)⁴⁵⁴, choć poza tą wzmianką w dramacie nie ma żadnych innych wskazówek dookreślających czas historyczny przedstawianych zdarzeń.

Slučka... jest dramatem kameralnym, rozpisanym jedynie na trzy postaci: Mężczyznę o nazwisku Greško (Greszko), jego żonę Annę oraz „tego trzeciego” — Teodora *vel* Doda Šivca (Dudusia Sziwca). Wzajemne relacje między postaciami dramatu wysuwają się na plan pierwszy w utworze: to, jak kształtują się te relacje, ma ścisły związek z wątlą linią wydarzeń. Na treść utworu składają się wydarzenia z życia prywatnego zwykłych ludzi, którzy uwikłali się w tragikomiczną sytuację, spowodowaną absurdami systemu politycznego, w jakim żyją. Dramat ma więc także cechy dramatu psychologicznego, trudna sytuacja, w jakiej postaci dramatu się znalazły, powoduje, iż ujawniają się ich prawdziwe poglądy i postawy, a także ich uczucia i emocje.

Tłumacz najwyraźniej nie przywiązywał wagi do słabo zaznaczonego w oryginale rodzimego kolorytu kulturowego; spolszczył imiona i nazwiska postaci, transkrybując nazwisko ukrywającego się Greški na Greszko i zmieniając słowackie imiona (ich zdrobniałe formy) na polskie odpowiedniki: Anuška to Aneczka, Dodo — Duduś, wspomniana przez Greszkę jego chochanka z Margitki staje się Małgorzatką (w ory-

⁴⁵³ Ivan Bukovčan. W: I. BUKOVČAN: *Stryczek dla dwóch, czyli rzeź domowa...*, s. 110. Brak nazwiska autora.

⁴⁵⁴ I. BUKOVČAN: *Slučka pre dvoch, anebo domáca šibenica*. Bratislava 1970, s. 2. Po następnych cytatach numery stron podano w nawiasie.

ginalne s. 24, w przekładzie s. 48). Zapewne wskutek niedopatrzienia nazwa własna źródła: *prameň Doda Šivca* (s. 35) zostaje oddana nie jako źródło *Dudusia Sziwca*, lecz jako źródło *Doda Sziwca* (s. 69). Problematyczne okazało się też tłumaczenie określeń funkcji społecznych postaci, które w prezentacji osób występujących w oryginale określono jako: *Muž* i *Žena*. W języku słowackim *muž* to zarówno *mężczyzna*, jak i *mąż*, *žena* oznacza zarówno *kobietę*, jak i *żonę*. Tłumaczenie: *mężczyzna*, *kobieta* ma charakter bardziej uniwersalny niż *mąż*, *żona*, bo pozostając maksymalnie ogólnym określeniem płci, nie uściśla funkcji społecznych postaci ani nie definiuje jednoznacznie zależności między nimi. Tłumacz był zmuszony dokonać wyboru: czy opowiedzieć się za tą społeczną uniwersalizacją, zbliżając tym samym przekład do dramatu absurdu, a informacje o społecznych funkcjach postaci pozostawiając interpretacji czytelnika, czy też zaraz na początku odkrywając te funkcje, osłabić uniwersalizację, ujednoznaczyć przed czytelnikiem stosunki między postaciami i pozwolić widzowi skupić się na analizie kryzysu małżeńskiego tej pary.

Tytułem uzupełnienia warto dodać, że w tłumaczeniu Stanisława Majewskiego *Muž* występował jako *Adam*⁴⁵⁵, co może się wydawać do pewnego stopnia kompromisowym rozwiązaniem między możliwymi spolszczeniami *mąż* i *mężczyzna*. Adam to symbol mężczyzny — biblijny praojciec, mąż Ewy, ale jest to także zwykłe imię męskie. Tłumacz okazał się jednak niekonsekwentny, ponieważ *žena* z dramatu nosi imię Anna, a więc to samo, które ma w utworze w wersji oryginalnej (jeśli nie liczyć zdrobnień), nie zaś Ewa. W przekładzie Kundy *Muž* to *Mężczyzna*, *Žena* — *Kobieta*⁴⁵⁶. Obrona przez Kundę forma tłumaczenia — *Mężczyzna*, *Kobieta* — świadczy o pewnych, być może nieświadomych, interpretacyjnych preferencjach tłumacza, mianowicie o uwypuklaniu cech dramatu absurdu w utworze Bukovčana.

W opublikowanej drukiem polskiej wersji utworu pewne ślady świadczą o tym, że była ona przygotowywana jako tekst teatralny, a nie jako lektura. Dramat w oryginale napisany został z wykorzystaniem elementów potocznych i ekspresywizmów w replikach postaci, odzwierciedlających ich emocje. Repliki te obfitują w zdania krótkie, wypowiedzi często są urwane, zakończone lub rozdzielone wielokropkami, postaci wzajemnie na siebie krzyczą, obrzucając się obelgami i wyzwiskami, zdarzają się też — sporadycznie — słowa niecenzuralne. Inaczej jednak niż na przykład w *Łysej śpiewaczce* Eugene’a Ionesco,

⁴⁵⁵ Spis wykonawców na plakacie teatralnym. <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/15594,szczegoly.html> [dostęp: 18.10.2013].

⁴⁵⁶ <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/19294,szczegoly.html>; <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/39242,szczegoly.html> [dostęp: 18.10.2013].

w *Slučce* język replik nie przechodzi w bełkot i nawet najmniej spójne pod względem formalnym i logicznym wypowiedzi znajdują swoje psychologiczno-sytuacyjne uzasadnienie. Inaczej też niż w dramacie Karvaša, który koncentrował się na problemie władzy i manipulacji społecznej, w dramacie Bukovčana, skupionym na ludzkiej prywatności, nie ma języka propagandy, nowomowy, ale jest częściowo zindywidualizowany, nasycony wieloma ekspresywizmami język postaci. Są nimi przesycone zwłaszcza wypowiedzi Mężczyzny i Kobiety, przy czym oboje nie stronią od grubiaństwa i wulgaryzmów pod adresem swoich adwersarzy.

I.

Muž: **Drž hubu**, Anuška! (s. 14)

Mężczyzna: **Milcz**, Aneczko! (s. 26)

W podanym przykładzie Mężczyzna w oryginale zwraca się do Kobiety zdecydowanie mniej elegancko niż w przekładzie, który — by utrzymać poziom wulgarności — powinien przyjąć formę: *zamknij się/gębę!*⁴⁵⁷.

II.

Muž: [...] Dobre, nech je všetko po tvojom. [...] **Nesmieš sa na mňa vykašľať**⁴⁵⁸, Anuška...! (s. 22)

Mężczyzna: [...] Dobrze, niech będzie, masz rację. [...] **Nie możesz wypiąć się na mnie**, Aneczko! (s. 43)

W tym przykładzie odwrotnie — zbyt dosadne sformułowanie w tłumaczeniu wywołuje dwuznaczność, zwulgaryzowany komizm związany z kontekstem sytuacyjnym wypowiedzi, jaki tworzy kolejna kłótnia między małżonkami.

Pozytywnie natomiast ocenić należy zabiegi tłumacza w zakresie przekładu replik Doda. Dodo jest w oryginale nakreślony jako postać lowelasa, który nawet używając wyzwisk wobec swoich rozmówców, stara się zachować elegancję.

III.

Dodo: Ty špina. (s. 41)

Duduš: Ty plugawcze. (s. 83)

⁴⁵⁷ <http://slovníky.juls.savba.sk/> hasło: *huba*².

⁴⁵⁸ <http://slovníky.juls.savba.sk/> hasło: *vykašľať sa/vykašľať sa*.

Słowacka inwektywa oznacza *coś nieczystego, brud*, ale też *niemoralność, podłość*⁴⁵⁹. W odniesieniu do człowieka jako polski odpowiednik można wskazać leksemy: *łajdak, drań*. Natomiast w przekładzie archaiczna już dziś w języku polskim forma obelgi w wołaczu łagodzi wulgaryzm/ekspresywizm, silniejszy w oryginale. W polskiej wersji językowej Duduś w bardziej elegancki sposób mówi to samo, ale dzięki temu postać „utrzymuje się w charakterze”. Trzeba też przyznać, że większość wyzwisk została przetłumaczona adekwatnie zarówno pod względem semantycznym, jak i — co wydaje się ważniejsze — pod względem ekspresji i stopnia wulgarności.

IV.

Žena: [do Muža — L.S.] **Baba...! Trasorítka...! Trud**, čo za komínom čaká na žrádlo...! (s. 21)

Kobieta: [do Mężczyzny — L.S.] **Babą! Trzęsidupą! Trutniem**, co za kominem czeka na żarcie! (s. 41)

V.

Muż: [...] Si **nevyliciteľný kurevník** — to je celá tvoja choroba! [...] Ty **sopliak...! Gigolo...! Ty gígerli...! Kúpeľná ploštica...!** Poznám takú **zgerbu**... Všade vás plno...! [...] (s. 32)

Mężczyzna: [...] Jesteś **nieuleczalnym kurwiarzem**. To cała twoja choroba! [...] Ty **smarkaczu! Żigolaku! Wszó uzdrowiskowa!** Znam taką **hołotę!** Wszędzie was pełno! [...] (s. 64)

VI.

Žena: Ja vášho anciáša, **vy antikristi...! Pankharti mizerní...!** Otvárajte, **všiváci**, lebo vás... (s. 50)

Kobieta: Ja wam pokażę, **wy antychryści! Głupie bękarty!** Otwierajcie, **wszarze**, bo was... (s. 101)

VII.

Muż: Ach, ty **všivák...!** [...] Ty **lotor... sviniar... prašivec...!** [...] (s. 34)⁴⁶⁰

Mężczyzna: Och, ty **wszarzu!** [...] Ty **łotrze, świntuchu, parszywcu!** [...] (s. 67)

⁴⁵⁹ <http://slovníky.juls.savba.sk/> hasło: *špina*.

⁴⁶⁰ Zob. wszystkie leksemy zacytowanych replik oryginału na <http://slovníky.juls.savba.sk>. Leksem *gígerli* pochodzi z języka węgierskiego i oznacza żigolaka.

Z ostatnim z wyzwisk, *prašivec* — *parszywiec*, wiąże się też element gry językowej w oryginale, która, dzięki bliskości językowej, nie stanowiła jednak trudności dla tłumacza. Otóż występujący w utworze „ten trzeci” — *Dodo*, nosi nazwisko *Šiviec*, co w ataku słusznej zazdrości Mąż przekształca na zasadzie gry językowej w *prašivec*. W wersji polskiej Duduś nazywa się Sziwiec, z czego łatwo uczynić wyzwisko Parszywiec.

VIII.

Dodo — Šiviec Teodor — Prašivec. (s. 29)

Duduś — Teodor Sziwiec — Parszywiec. (s. 57)

Warto jednak zauważyć, że gdyby tłumacz zachował się konsekwentnie i przekształconego ze słowackiego Doda w polskiego Dudusia obdarzył nazwiskiem Szywiec, a nie Sziwiec z obcym językowi polskiemu połączeniem *sz-*, wówczas wyzwisko nie ucierpiałoby na tym, a jego rym z nazwiskiem stałby się rymem dokładnym. Niekonsekwencja polega też na rozbieżności między spolszczeniem imion a zastosowaniem precyzyjnej transkrypcji słowackiego nazwiska zamiast dostosowania go do polskiego systemu języka. Ta sama postać z jednej strony została w udomowiona, a z drugiej — wyobcowana.

Inna gra językowa związana z wyzwiskiem została „utracona w tłumaczeniu”:

IX.

Muż: Prečo ste sem prišli...? [...] Priznať sa manželovi, že mu **chrápete so ženou**...?!

Dodo: Pardon. **Nikdy nechrápem**, pán Greško! [...] Ale poznám hranicu! (*Dôstojne*) Dodo Šivec **nie je chrapúň**⁴⁶¹! Nikdy nebol...! A nikdy nehral falošnú hru! (s. 35)

Mężczyzna: Po co pan tu przyszedł? [...] Powiedzieć mężowi, że **chrapie pan z jego żoną**?!

Duduś: Pardon. Nigdy **nie chrapię**, panie Greszko! [...] Ale znam granicę! (*Godnie*) Duduś Sziwiec **nie jest chamem**! Nigdy nim nie był! I nigdy nie brał udziału w fałszywej grze. (s. 70)

Wobec nieprzekładalności zawartej we fragmencie gry językowej lepszym rozwiązaniem wydaje się jednak rezygnacja z kalki *chrapać z żoną*, co brzmi bardziej nienaturalnie niż śmiesznie w dialogu między

⁴⁶¹ <http://slovníky.juls.savba.sk/> hasło: *chrapúň*.

Mężczyzną a Dudusiem, na rzecz *chrapać obok żony*, co brzmiałoby mniej dziwacznie, a równie ośmieszająco pod adresem Dudusia.

Opublikowaną polskojęzyczną wersję dramatu cechuje niestety spora liczba błędów przekładowych, spośród których dziwić mogą zwłaszcza błędy w języku docelowym – polskim, zważywszy, że tłumacz Bogusław Sławomir Kunda był przecież doświadczonym pisarzem: publicystą, autorem tekstów naukowych i utworów beletrystycznych, zatem człowiekiem, który pisaniem para się zawodowo. Fragmenty z niepoprawnością językową w zakresie języka polskiego przeszkadzają w lekturze, skutkują efektem obcości, a także negatywną oceną poziomu artystycznego samego tekstu⁴⁶².

X.

Žena: **Miesila**⁴⁶³ som cesto na rezance. (*Dôrazne*) Vždy si dávam dolu prsteň, keď **miesim** cesto – to dobre vieš! (s. 6)

Kobieta: **Mięsiłam** ciasto na kluski (*dobitnie*). Zawsze zdejmuję pierścioneł, kiedy **mieszam** ciasto – przecież dobrze to wiesz! (s. 11)

Stwierdzenie „*Mięsiłam ciasto na kluski*” jako polski odpowiednik zdania „*Miesila som cesto na rezance*” zachowuje co prawda ogólny sens oryginału, jednak w szczegółach nie jest już tak precyzyjny, nie mówiąc o poprawności w zakresie języka polskiego. Czynność, przy której Aneczka każdorazowo zdejmuje obrączkę, to po prostu *zagniatanie*, ewentualnie jak w drugim zdaniu spolszczonej repliki *mieszanie* ciasta na *makaron*.

Kolejne przykłady znajdujemy w zakresie frazeologii:

XI.

Muž: Prestaň! A nevyhrážaj sa...! (*Vyskočí a nečakano energicky*). Áno, aj toto je manželstvo! Aj my sme prisahali.... na celý život! Navždy spolu... **v dobrom i v zlom!** (s. 14)

Mężczyzna: Przestań! Nie strasz mnie! (*Podrywa się nieoczekiwanie, energicznie*). Tak. I to jest małżeństwo. I myśmy przysięgali na całe życie. Na zawsze razem, **w dobrym i złym...** (s. 27)

XII.

Dodo: Máte niečo proti fízlom...? (*Pokrčí plecóm*). **Robota ako robota.** (s. 26)

⁴⁶² Por. koncepcję obcości i błędu w przekładzie w R. LEWICKI: *Obcość w odbiorze przekładu*. Lublin 2000, s. 133–142.

⁴⁶³ <http://slovníky.korpus.sk/> hasło: *miesiť*.

Duduś: Ma pan coś przeciw szpiclom? (*Kręci ramionami*). **Praca jest praca.** (s. 51)

XIII.

Žena: [...] **Mám z toho iba strach.** (s. 20)

Kobieta: [...] **Mam z tego tylko strach.** (s. 39)

i szyku zdania:

XIV.

Mężczyzna: [...] Pan tutaj leczy się? (s. 54)

[...] Pan tutaj stołował się? (s. 60)

Naruszenia norm języka polskiego można też tłumaczyć jako elementy dodatkowo podkreślające — przynajmniej w niektórych fragmentach utworu — negatywny stan emocjonalny postaci, które w stresie i zdenerwowaniu mówią, popełniając błędy językowe. Z tej perspektywy błędy te należałoby uznać za celowy zabieg artystyczny, a towarzyszące im w odbiorze czytelniczym odczucie obcości za — zdaniem niektórych translatologów — pożądane w przekładzie, w myśl zasady, iż przekład powinno dać się czytać jak przekład. Niekonsekwencja w sposobie tłumaczenia upoważnia do mówienia o błędzie w przekładzie, w dodatku takim, którego można było bez trudu uniknąć, nie tracąc efektu potoczności ani ekspresji w replikach, o czym świadczą fragmenty, w których tłumacz nie kalkuje, lecz znajduje odpowiedniki w języku polskim, które — choć nie są w pełni ekwiwalentne na przykład pod względem ekspresji — nie zmieniają sensu replik, w pełni respektując normy języka polskiego:

XV.

Dodo: [...] Keby som nebol charakter — tak tu sedíte **do súdneho dňa!** (s. 35)

Duduś: [...] Gdybym nie miał charakteru, to siedziałby pan tutaj **do usranej śmierci!** (s. 69)

XVI.

Dodo: [...] Môj starý otec hovorieval: **keď zlé ženu zbiješ — ani čo by si roľu pohnojil!** (s. 36)

Duduś: [...] Mój dziadek mawiał: **jak się baby nie bije, to jej wątroba gnije!** (s. 71)

XVII.

Dodo: [...] Viete, čo je to — prísna diéta, pán môj? (*Trpitel'sky*) Sedem rokov iba ryža. Kašičky a sucháre. Vagóny ryže, kašičiek a suchárov. Keď vidím **zeleninový puding**, mám chuť skočiť pod vlak! [...] (s. 31)

Duduś: [...] Wie pan, co to znaczy ścisła dieta? (*Cierpiętniczko*) Siedem lat tylko ryż. Kaszki i suchary. Wagony ryżu, kaszek i sucharów. Kiedy widzę **bukiet z jarzyn**, mam ochotę rzucić się pod pociąg! (s. 61)

Błędy językowe można by ewentualnie tłumaczyć również faktem, że mamy do czynienia z przekładem dramatu przeznaczonym do inscenizacji, a nie do publikacji dla obiegu czytelniczego. Tekst dramatu na potrzeby teatru najczęściej ma formę tekstu roboczego, który przed publikacją drukiem autor lub — gdy mowa o przekładzie — tłumacz dodatkowo poprawia i dopracowuje. W przypadku dramatu Bukovčana jednak nie było to możliwe: w chwili publikacji polskiego przekładu autor ani tłumacz już nie żyli. Wobec tego można ubolewać, że wydawca przekładu nie zadbał o usunięcie błędów w języku docelowym. Niestety, rola redaktorów w badaniach nad przekładem pozostaje niedoceniona, a w translacji w obrębie języków małych, tłumacz na ogół w całej pracy nad publikacją tłumaczenia zwłaszcza w małych wydawnictwach, skazany jest sam na siebie.

Gdyby błędy w przekładzie utworu Bukovčana wynikały z faktu, że tłumacz przygotowywał tekst wyłącznie z myślą o inscenizacji, a nie o publikacji drukiem, to można by oczekiwać, że zwłaszcza elementy będące wskazówkami inscenizacyjnymi będą przełożone jak najdokładniej. Tymczasem w didaskaliach tłumacz wielokrotnie każe postaciom zachowywać się inaczej, niż to projektował autor utworu. Przykładowo, w cytowanym już wcześniej fragmencie (przykład XII) postać miał zgodzić się z tym, co sugeruje oryginał, *wzruszyć ramionami* (*Pokrčí plecom*⁴⁶⁴), *kręci* nimi, co oznacza ruch typowy dla ćwiczeń gimnastycznych, a nie ruch oznaczający lekceważenie. Gdzie indziej postać Mężczyzny ma *mamlać* (czyli *przeżuwać, jeść*) zamiast *mamrotać* (*niewyraźnie, cicho mówić*):

XVIII.

Muž: (*vyčerpano mrmle*⁴⁶⁵) (s. 16)
(*Stone, zničené mrmle*) (s. 32)

⁴⁶⁴ <http://slovníky.juls.savba.sk/> hasło: *pokrčíť*.

⁴⁶⁵ <http://slovníky.juls.savba.sk/> hasło: *mrmlať*.

Mężczyzna: (*Mamle wyczerpany*) (s. 30)
 (Jęczy, *mamle*) (s. 63)

— przy czym i tu tłumaczowi zabrakło konsekwencji:

XIX.

Muż: (*Vzrušenie mrmle*) (s. 29)

Mężczyzna: (*Mamrocze wzburzony*) (s. 57)

W innym przykładzie według polskojęzycznej wersji didaskalium stan emocjonalny postaci to rozpacz, podczas kiedy według oryginału powinna ona odczuwać niepewność, rozterkę.

XX.

Dodo: Nechápete...? (*V rozpakoch*⁴⁶⁶). Oficiálne som švagrom vašej ženy — to je všetko. (s. 29)

Duduś: Nie rozumie pan? (*Zrozpaczony*). Oficjalnie jestem szwagrem pańskiej żony — to wszystko. (s. 56)

XXI.

Dodo: [...] (*V rastúcich rozpakoch*)... (s. 29)

Duduś: [...] (*W narastającej rozpacz*) (s. 56)

Nie wiadomo dlaczego Duduś miałby być zrozpaczony, wyznając Greszce, iż oficjalnie uchodzi za szwagra Aneczki. Może jego rozpacz miałaby uzasadnienie, gdyby Duduś chciał oficjalnie się związać z kobietą, ale przecież on stara się za wszelką cenę wycofać się ze związku z żoną ukrywającego się hydraulika. Przesunięcia semantyczne w przekładzie didaskaliów przeinaczają nie tylko zachowania postaci, ale też ich rysunek psychologiczny, który traci spójność.

Podobne niejasności, spowodowane przyjętymi w przekładzie rozwiązaniami, dotyczą też rekwizytów, spośród których jednym z najważniejszych, bo istotnie związanym z przebiegiem zdarzeń, jest obrączka:

XXII.

Muż: Videl som, ako ukradol **prsteň**!

Żena: (*spozornie*). Aký **prsteň**...?

Muż: Tvoj **snubný prsteň**, Anuška! (s. 6)

⁴⁶⁶ <http://slovniky.juls.savba.sk/> hasło: *rozpaky*.

Mężczyzna: Widziałem, jak ukradł **pierścione**!

Kobieta: (*Poważniejąc*). Jaki **pierścione**?

Mężczyzna: Twój **ślubny**, Aneczko. (s. 10–11)

I dalej:

XXIII.

Muż: [...] A potom vzali tvoj **snučný prsteň**. (s. 13)

Mężczyzna: [...] A potem wzięli twój **ślubny pierścione**. (s. 24)

XXIV.

Muż: A zlatý prsteň...? Aj to „omylom“?

Dodo: Chcel som si ho iba... vypožičať.

Muż: **Snučný prsteň** mojej ženy...? Vypožičať...?

Dodo: Totiž... vydáva sa mi sesternica. A chcel som jej dať zhotoviť presne taký prsteň... (s. 30)

Mężczyzna: A złoty pierścione? — Też przez pomyłkę?

Duduś: Chciałem go sobie tylko wypożyczyć.

Mężczyzna: **Ślubny pierścione** mojej żony? — Wypożyczyć?!

Duduś: To jest, moja siostrzenica wychodzi za mąż. Chciałem zamówić dla niej dokładnie taki sam... (s. 59)

W obu sytuacjach nie chodzi o pierścione, lecz o obrączkę, gdyż to dokładnie oznacza słowackie *snučný prsteň*⁴⁶⁷. Kalkując, tłumacz stworzył neologizm, który — choć teoretycznie zgodny z normami języka polskiego — nie ma uzasadnienia kulturowego: w polskiej obyczajowości związanej z zawieraniem związku małżeńskiego coś takiego, jak *ślubny pierścione* nie istnieje, można jedynie mówić o *obraczce* lub o *pierścionku zaręczynowym*.

Zmiany w sferze zachowań i stanów postaci wynikają także ze sposobu tłumaczenia replik. W wersji oryginalnej w scenie 2. utworu, gdy Mężczyzna, spoglądając przez dziurę w podłodze, nabiera podejrzeń, że w jego mieszkaniu pojawił się złodziej, każe odwiedzającej go Kobiecie *biec*. W przekładzie zaś — *uciekać*.

XXV.

Muż: (*Priskoć*) Teraz nie, Anuška...! **Utekaj**...! V dome je zlodej! (s. 5)

Mężczyzna: (*Przyskakując*). Aneczko, teraz nie! **Uciekaj**! W domu jest złodziej! (s. 9)

⁴⁶⁷ <http://slovníky.juls.savba.sk/> hasło: *prsteň*.

Słowackie *uteka*⁴⁶⁸ tłumaczy się na język polski jako *biegnij* i taki przekład byłby bardziej uzasadniony, ponieważ rozmowa toczy się na strychu, w miejscu ukrywania się Mężczyzny, który każe Kobiecie biec, jak można się domyślać, po to, by przepłoszyć złodzieja, nie zaś uciekać przed nim.

W jeszcze innym fragmencie zniekształceniu ulega emocjonalność sytuacji, przedstawianej przez Mężczyznę.

XXVI.

Muż: [...] Jej nahý a biely chrbát **zrazu** zaleje hodvábna čierna noc... (s. 7)

Mężczyzna: [...] Jej nagie, białe plecy **zaraz** zalewa jedwabna, czarna noc. (s. 13)

W oryginale zmiana atmosfery następuje *nagle*, tymczasem w przekładzie fakt ten następuje *zaraz*, czyli z pewnym czasowym przesunięciem, bez tej gwałtowności, którą zakłada oryginał.

Wskazane tu błędy nie naruszają, co prawda, znaczeń replik w sposób, który uniemożliwiałby ich interpretację, ale powodują, że przekład drażni niespójnością logiczną w poszczególnych sytuacjach. Wydaje się, iż tłumacz przyjął w przekładzie koncepcję maksymalnej wierności wobec oryginału. Niestety, podobnie jak w przypadku omówionych wcześniej przekładów dramatów, również tu źle pojęta wierność oryginałowi sprowadzona została do przekładu maksymalnie dosłownego, literalnego, co wierność tę narusza, i to zarówno w warstwie fabularnej, jak i w teatralizacyjnej. Po raz kolejny bliskość języków okazuje się pułapką. Porównanie przekładu z oryginałem jednoznacznie pokazuje, że tłumacz w wielu przypadkach uległ interferencji międzyjęzykowej. Sprowokowany poczuciem łatwości przekładu z języka blisko spokrewnionego, tłumaczy intuicyjnie, lecz taka technika wielokrotnie okazuje się zawodna, prowadząc do zniekształcenia znaczeń czy do niespójności stylistycznych w języku postaci.

Najważniejszym jednak problemem okazało się tłumaczenie tytułu dramatu Bukovčana. Z posłowie do wydania polskiej wersji dramatu dowiadujemy się, że inscenizacja w Teatrze KTO jest pierwszym wystawieniem nieocenzurowanego przekładu i przywraca pierwotny tytuł utworu. Czytamy:

Sztuka po raz pierwszy została wystawiona w tłumaczeniu Stanisława Majewskiego w szczecińskim Teatrze Polskim (1972) pt. *Pętla dla dwóch albo szubienica domowa* i w reżyserii Jitki Stokalskiej.

⁴⁶⁸ <http://slovniky.juls.savba.sk/> hasło: *utiecť*.

W 2005 roku wystawił ją krakowski Teatr KTO pod nazwą *Stryczek dla dwóch, czyli rzeź domowa*. Premiera odbyła się 17 grudnia 2005 r. Teatr KTO wykorzystał nowe tłumaczenie Bogusława Sławomira Kundy, **przywracając jej jednocześnie oryginalny nieocenzurowany słowacki tytuł *Slučka pre dvoch alebo domáca zakáľáčka***⁴⁶⁹.

Natomiast Teatr KTO na swojej stronie internetowej tak prezentował sztukę Bukovčana:

Stryczek dla dwóch, czyli rzeź domowa (1969/70) została oparta na prawdziwej historii mężczyzny, który przez dwadzieścia lat ukrywał się na strychu swojego domu, słuchając Radia Wolna Europa i czekając na przybycie wojsk amerykańskich. Sztuka była wystawiona po raz pierwszy w szczecińskim Teatrze Polskim (1972) pt. *Pętla dla dwóch albo szubienica domowa*. Inscenizacja krakowskiego Teatru KTO korzysta z nowego przekładu Bogusława Kundy, **przywracając oryginalny nieocenzurowany tytuł**. Jest to przedstawienie o tchórzostwie, biologicznym zegarze, pasożytnictwie, emocjonalnym szantażu i niespełnionych marzeniach⁴⁷⁰.

Jak widać, posłowie opublikowane w książce to *de facto* powtórzenie informacji ze strony internetowej teatru.

Nie ulega wątpliwości, że utwór w swoim kraju był poddany cenzorskiej ocenie (aczkolwiek — o czym już była mowa — cenzura w ówczesnej Czechosłowacji przybrała inną formę niż w Polsce: nie miała statusu urzędu, lecz funkcjonowała jako zinstytucjonalizowana komisja społeczna, przy czym owo uspołecznienie było, rzecz jasna, pozorne). I choć Bukovčan był pisarzem co najmniej akceptowanym przez władzę, to *Slučka pre dvoch...* raczej nie należała do utworów „łatwych do przyjęcia” dla ówczesnych decydentów w zakresie kultury. O tym, że dramat nie przypadł „czynnikiem oficjalnym” do gustu, świadczyć mogą skąpe wzmianki, przemilczające obecny w nim aspekt polityczny, w ówczesnych podręcznikach do historii literatury lub w innych ówczesnych kompendiach wiedzy o słowackiej literaturze, dramacie i teatrze czy wręcz pomijanie go w dorobku autora⁴⁷¹.

⁴⁶⁹ Ivan Bukovčan. W: I. BUKOVČAN: *Stryczek dla dwóch, czyli rzeź domowa...*, s. 111. Podkr. — L.S.

⁴⁷⁰ <http://teatrkto.pl/pl/spektakle/stryczek-dla-dwoch-czyli-rzez-domowa,17.html> [dostęp: 26.06.2006]. Podkr. — L.S.

⁴⁷¹ Utwór został też pominięty w bazie danych instytucji aspirującej do miana najbardziej kompetentnej w sprawach literatury słowackiej — Centrum Informacji Literackiej (Literárne informačné centrum). Por. <http://www.litcentrum.sk/slovenski-spisovatelia/ivan-bukovcan> [dostęp: 24.08.2015].

Przykładowo, w podręczniku *Dejiny slovenskej literatúry* z 1984 roku utworowi poświęcono jednozdaniową uwagę:

Slučka pre dvoch alebo Domáca šibenica (1971) je komornou psychologickou drámou.

Slučka pre dvoch alebo Domáca šibenica (1971) to kameralny dramat psychologiczny⁴⁷².

W *Ecyklopédii slovenských spisovateľov* również z 1984 roku w biografii Bukovčana o utworze czytamy jedynie:

Tematiku deformácií v 50. rokoch spracúva tragifraška *Slučka pre dvoch alebo Domáca šibenica* (insc. i knižne 1971). Poukazuje na možné dôsledky skrývania sa pred neoprávneným trestným stíhaním.

Tematykę deformacji w latach pięćdziesiątych opracowuje tragikomedie *Slučka pre dvoch alebo Domáca šibenica* (prapremiera i wydanie drukiem 1971). Pokazuje możliwe skutki ukrywania się przed bezpodstawnym postępowaniem karnym⁴⁷³.

W *Encyklopédii dramatických umení Slovenska* napisano podobnie:

Tematikou tragifrašky *Slučka pre dvoch alebo Domáca šibenica* (MS SND 1971) sú deformácie 50. rokov, ale aj hľadanie a nachádzanie osobného podielu viny u niektorých ich obetí.

Tematyką tragikomedii *Slučka pre dvoch alebo Domáca šibenica* (Scena Kameralna Słowackiego Teatru Narodowego, 1971) są wypaczenia lat pięćdziesiątych, lecz także poszukiwanie i znajdowanie osobistego udziału w poczuciu winy u niektórych z ich ofiar⁴⁷⁴.

Zatem polityczne podteksty sztuki zostały przemilczane lub co najwyżej odnieszono je do minionego okresu stalinizmu, a i wtedy postaci sztuki miały być ukazywane w utworze co prawda jako ofiary ówczesnych „deformacji”, ale współwinne własnej sytuacji. Dramat Bukovčana na Słowacji bardzo rzadko wystawiano, do roku 1998 — zaledwie dwukrotnie: w lutym 1971 roku odbyła się prapremiera utworu na Scenie Kameralnej Słowackiego Teatru Narodowego w Bratysławie, a w 1982 roku sztukę wystawił Teatr im. Jonáša Záborského w Preszo-

⁴⁷² *Dejiny slovenskej literatúry...*, s. 849. Tłum. — L.S.

⁴⁷³ *Encyklopédia slovenských spisovateľov*. Zv. 1. Kolektív autorov pod ved. K. ROSENBAUMA. Bratislava 1984, s. 79. Tłum. — L.S.

⁴⁷⁴ *Encyklopédia dramatických umení Slovenska*. T. 1: A—L..., s. 142. Tłum. — L.S.

wie. W kwietniu 1989 roku inscenizację przygotował też teatr węgierski MOD w Komarnie pod tytułem *Keringö a pókhálóban* (*Walczyk w pajęczynach*). Znacznie częściej na sceny trafiały inne utwory Bukovčana: znane też w Polsce *Kým kohút nezaspieva* i *Surovô drevo*.

Mimo niechęci decydentów słowackich do dramatu Bukovčana nie znajduje jednak potwierdzenia sugestia, iżby tytuł utworu w oryginale był zmieniony wskutek ingerencji cenzorskiej. W źródłach słowackich — podręcznikach, słownikach — zarówno tych sprzed roku 1989, jak i współczesnych, wszędzie widnieje tak samo brzmiący tytuł oryginału *Slučka pre dvoch alebo domáca šibenica*. Nigdzie też nie ma wersji podanej w posłowniu do książkowej publikacji polskiego tłumaczenia.

Ani w materiałach teatralnych, ani w posłowniu do książki z polskim przekładem nie wskazano źródła informacji o zmianie tytułu i jego pierwotnej wersji. Wolno zatem domniemywać, że tytuł podany jako pierwotny jest tu po prostu wstecznie przetłumaczonym tytułem polskiego przekładu wystawionego w Teatrze KTO. Wobec tego można założyć, że wersja tytułu w tych dwóch prezentacjach jest efektem interpretacji teatru (reżysera, inscenizatora) i zyskała akceptację wydawcy. Potwierdzeniem tego może być informacja edytorska, zamieszczona w posłowniu w wydaniu książkowym dramatu:

Jest to pierwodruk przekładu sztuki „Stryczek dla dwóch, czyli rzeź domowa” Ivana Bukovčana na podstawie maszynopisu znajdującego się w zbiorach Teatru Stu w Krakowie. **Maszynopis ma inny tytuł „Stryczek dla dwóch albo domowa szubienica”⁴⁷⁵.**

Sugestie o ingerencji cenzorskiej tracą więc wiarygodność.

Dosłowny przekład tytułu oryginału brzmi: *Pętla dla dwóch/dwojga albo szubienica domowa*. *Slučka* w języku słowackim to *pętla ze sznura, z drutu, także pętla na sznurze, na drucie albo węzeł lub rodzaj pułapki*⁴⁷⁶. W języku polskim *pętla* to kawałek sznura, taśmy bądź czegoś podobnego zawiązany w specyficzny sposób, dzięki czemu zwykle da się ją zaciskać. Wśród szeregu znaczeń przenośnych może też oznaczać *pułapkę*⁴⁷⁷. W polu znaczenia leksemu synonimicznie mieści się również *stryczek* jako sznur zakończony zaciągana pętlą, przyznaczony do wieszania skazańców, choć w języku słowackim ekwiwalentem tego polskiego wyrazu jest *povraz*⁴⁷⁸. *Pętla* w polskim tłumaczeniu ty-

⁴⁷⁵ Anonimowe posłowie w: I. BUKOVČAN: *Stryczek dla dwóch, czyli rzeź domowa...*, s. 108.

⁴⁷⁶ <http://slovníky.korpus.sk/> hasło: *slučka*.

⁴⁷⁷ *Słownik języka polskiego PWN*. <http://sjp.pwn.pl/szukaj/p%C4%99tla.html>

⁴⁷⁸ <http://slovníky.korpus.sk/> hasło: *povraz*.

tułu dramatu Bukovčana sygnalizuje, iż treścią utworu jest opowieść o czymś zaplątanym, pułapce, sytuacji bez wyjścia, także — choć nie jest to skojarzenie najbliższe — o stryczku, który w konotacji przywołuje obraz skazańca i wymierzonej mu kary, rodzi skojarzenie z sytuacją beznadziejną, w której nie ma niczego, co pozwoliłoby mieć nadzieję na „rozpętlenie”. Tłumaczenie pierwszego członu tytułu dramatu zaproponowane przez Bogusława Sławomira Kundę — *stryczek* — jest znaczeniowo węższe, ale zarazem bardziej drastyczne w swej wymowie.

Drugi człon tytułu *domáca šibenica* w oryginale odsyła do słowackiej anegdoty⁴⁷⁹:

Kedysi dávno, v časoch stredoveku, disponovalo záhorácke mestečko Senica okrem iného aj „ius gladi”, teda právom meča. Malo to však chybičku krásy — mesto nemalo certifikovaný meč a ani šibenicu, a tak keď [mešťania — L.S.] chceli nejakého lotra poslať na druhý svet, museli to urobiť takpovediac cez kata — externistu. V neďalekej Skalici šibenicu mali, preto sa raz Seničania na tamojších obrátili, či by na ňu mohli niekoho zavesiť. Miestni mešťania ich odbili povestným, že ich šibenica je „*enem* pro nás a pro naše dítky”.

Dawno temu, w czasach średniowiecza, zahorackie miasto Senica dysponowało między innymi również *ius gladi*, czyli prawem miecza. Był w tym jednak pewien haczyk: miasto nie miało certyfikowanego miecza ani nawet szubienicy, więc gdy [mieszczanie — L.S.] chcieli posłać jakiegoś łotra na drugi świat, musieli to robić za pośrednictwem — jeśli można tak powiedzieć — kata eksternisty. W pobliskiej Skalicy szubienica była, dlatego seniczanie pewnego razu zwrócili się do tamtejszych mieszczan z prośbą, czy by nie mogli kogoś na niej powiesić. Seniccy mieszczenie odmówili im słynnym zdaniem, że ich szubienica jest „*enem* dla nas i dla naszych dzieci”⁴⁸⁰.

W inscenizacji przekładu przez Teatr KTO i w wersji opublikowanej drugi człon tytułu dramatu Bukvčana przyjął formę: *rzeź domowa*. Taki przekład jest nielogiczny i niespójny z treścią utworu: w dramacie jako motyw przewodni pojawia się *šibenica* — *szubienica*, a nie *rzeź*, czyli

⁴⁷⁹ Zob. A. KRET: *Slučka pre dvoch alebo ako sa robí z anekdoty komédia*. „Nové slovo” z 25.02.1971.

⁴⁸⁰ banic: *Enem pro nás a pro naše dítky*. „Parameter” 9. marec 2009 — 10:01 | banic. <http://www.parameter.sk/sk/sekcia/to-slovensko-nase/2009/03/09/enem-pro-nas-pro-nase-ditky> [dostęp: 18.10.2013]. Tłum. — L.S.

masowy mord lub ubój zwierząt, w języku słowackim *jatky* lub *bitúnok*. Oto w akcie pierwszym Kobieta — Żona w kłótni z ukrywającym się mężem namawia go:

XXVII.

Žena: Urob si takú **domácu**, súkromnú **šibenicu**... A ak ti bude dlhá chvíľa — vyskúšaj si ju! (s. 22)

Kobieta: Zawiąż sobie taki **domowy**, prywatny **stryczek**. A jak ci się będzie czas dłużył — wypróbuj go! (s. 44)

W akcie drugim, w którym Mąż, odbywszy szczerą rozmowę z Dudusiem i dowiedziawszy się o tym, że już od dawna ukrywa się niepotrzebnie i że żona już od dłuższego czasu go zdradza — zakłada sobie na szyję stryczek ze sznura do suszenia bielizny, podejmując czy też symulując próbę samobójstwa.

Tłumaczenie tytułu jako *rzeź domowa* rezygnuje też z intertekstualnego powiązania z przytoczoną słowacką anegdotą⁴⁸¹, osłabiając źródłowy koloryt kulturowy, choć ta intertekstualność nie jest niezbędna do interpretacji utworu.

Każdy kolejny przekład w serii kształtuje ciągłość obecności utworu i jego autora w kontekście przyjmującym. Wszystkie polskie warianty dramatu Bukovčana budują kontynuację obecności słowackiego dramatopisarza w kontekście polskiej kultury, nawet jeśli każdy kolejny przekład w serii jest efektem „polemicznej lub uzupełniającej” względem przekładu poprzedniego (wersji poprzedniej) „własnej interpretacji translatorskiej, w której celem jest rzucenie na sensy oryginału nowego, dodatkowego światła”⁴⁸². Pozostaje kwestią otwartą, czy nowy przekład — zwłaszcza owo „poprawione” tłumaczenie tytułu — rzuca jakieś nowe światło na sensy utworu Bukovčana, czy też jest przykładem „brzydkich stron natury tłumacza”, który podejmuje się tworzenia nowego przekładu wyłącznie w celu zaspokojenia własnych ambicji, w przekonaniu że poprzedni przekład jest chybiony, a on sam potrafi lepiej⁴⁸³. Wydaje się, że skoro tytuł zaproponował inscenizator (reżyser?), a za nim wydawca, to powód tej nowej formuły może też

⁴⁸¹ Nad tytułem dzisiaj nadbudowała się konotacja z innym znanym utworem: filmem *Rzeź* (2011) w reżyserii R. POŁAŃSKIEGO, powstałym na podstawie sztuki Yasminy Rezy *Bóg mordy*, napisanej w 2006 roku. (Prapremiera — Zurych 2007). Oba te dzieła powstały jednak później niż inscenizacja dramatu Bukovčana w Teatrze KTO, przekład B.S. Kundy i niż sam utwór słowackiego autora.

⁴⁸² M. FILIPOWICZ-RUDEK: *Przekład jako seria*. W: *Mała encyklopedia przekładoznawstwa...*, s. 183.

⁴⁸³ Zob. ibidem, s. 183.

być jeszcze inny: możliwe, że instytucje te, w przekonaniu że martyrologiczna przeszłość literatury w poprzednim okresie proskrybowanej przez czynniki oficjalne nobilituje ją w polskim kontekście odbiorczym, chciały podnieść wartość dramatu Bukovčana w ocenie polskiego odbiorcy, nobilitować utwór i autora, zdejmując z niego odium pisarza serwilistycznego, znanego przecież wcześniej w Polsce z prezentacji w obiegu oficjalnym, a tym samym uzasadnić wybór utworu jako propozycji dla polskiego widza i czytelnika. Z tej perspektywy informacja o „przywróceniu oryginalnego, nieocenzurowanego tytułu” jest z jednej strony odcięciem się od inscenizacji przekładu Majewskiego w czasach PRL, z drugiej – chwytem marketingowym obliczonym na współczesnego widza. Owo „martyrologiczne” dowartościowywanie dramatu Bukovčana nie miało jednak znaczenia dla udziału przekładu w polsko-słowackim dialogu kultur. Brak jakichkolwiek śladów recepcji książkowej publikacji tłumaczenia Kundy, inscenizacja zaś zwróciła uwagę krytyki przede wszystkim jako dramat obyczajowy. W zamieszczonej w „Dzienniku Polskim” obszernej recenzji Pawła Głowackiego czytamy:

[...] przyglądałem się czarnemu losowi fatalnego Grzeszka [...]. Biedny Grzeszko! Dwadzieścia lat siedzi tu, na strychu swej chałupy. Dwadzieścia bitych wiosen siedzi w ukryciu, słucha Radia Wolna Europa i czeka na przybycie wojsk amerykańskich. Ale palicho uwikłania ustrojowe. [...] Prawda jest bowiem taka, że gdy poznajemy fatalnego Grzeszka — on już od dawna nie jest ofiarą systemu.

Fatalny Grzeszko już nie słucha Radia Wolna Europa i nie czeka na cud wkroczenia boskich Jankesów. Nie. Smętny Grzeszko gada z muchami, pająki zagaduje w kwestii sensu życia. Fatalny Grzeszko karmi się kurzami. Schnie w cieniu majtorów, staniorów i całej reszty barchanowego rynsztunku baby swego życia. Jedyna rozrywka to dziura w suficie. Fatalny Grzeszko widzi przez nią dobrze znaną łazienkę, a w niej obce męskie łapy na skórze bliskiej mu niewiasty. To wszystko.

Schnie tak sobie, schnie i drży na wspomnienie rytualnych przyjąć istoty, która zawsze wie lepiej. Nasłuchuje, czy na schodach narasta już trupie człapanie filcowych bamboszy niezniszczalnej Aneczki... Słychać? Tak. I oto wtacza się!... Aneczka Wojciechowskiej [aktorka odtwarzająca postać — L.S.] jest koszmarem tego typu, że chyba sam Archanioł Gabriel odwiódł mnie od ucieczki. Wcale więc nie dziwię się bladości bladego Dudusia (Błażej Wójcik). Jest tutaj i taki!

To on jest kochankiem, właścicielem tamtych rąk, których sprawność fatalny Grzeszko podgląda przez dziurę w suficie.

Wpada na strych, bo chce żyć. Cały jest lękiem chłopca, który wie, że jeśli nie ucieknie, zaś fatalny Grzeszko nie zlezie i nie zostanie z Aneczką na zawsze, to Aneczka go — Dudusia bladego — dorwie choćby i w najdalszej norze świata, dorwie i zabije. Nie ma się co czaić: Wójcik fenomenalnie gra chłopca, który nie chce być uduszony barchanowym staniorem!

Przyłazi więc, przyłazi na strych i błaga fatalnego Grzeszkę o wiekuiście, ocalające zstąpienie do kuchni. Niestety! Przyłazi za nim Anita — i jest po ptakach. Chłopcy nie mają szans żadnych. Duduś zostaje. Jest więc ich teraz dwóch. Dwóch, którzy [...] nie pojęli, że w świecie, by tak rzec, wszechogarniającej Szczuki Kazimiery — jedyna szansa chłopca to pilne kultywowanie skrajnego burdelu. Dwóch skazanych na słuchanie schodów. Chcą się wieszać na sznurze do suszenia bielizny, całkiem jak włóczędzy w „Czekając na Godota”... Cóż mogę dodać? Otóż, różnica taka, że Godot nie przychodzi nigdy, natomiast Aneczka przychodzi zawsze. I jest to różnica tragiczna⁴⁸⁴.

Jak widać, krytyk dostrzegł związek sztuki Bukovčana z dramatem absurdu, jednakże inscenizację utworu w Teatrze KTO odczytuje w inny sposób: nie tyle (nie tylko) jako krytykę pełnego absurdu minionego systemu politycznego, lecz głównie jako konflikt płci. Można nawet powiedzieć: manifest antyfeminizmu. Sugerują to obie polskie wersje tytułu, w których tytułowa *pętla* lub *stryczek* dotyczy mężczyzny, gdyż zarówno Majewski, jak i Kunda tłumacząc tytuł dramatu, opowiedzieli się za pętlą/stryczkiem dla *dwóch*, a nie dla *dwojga*, mimo iż taką dwuznaczność zawiera oryginał: liczebnik w tytule *slučka pre dvoch* może odnosić się zarówno do dwóch osób tej samej płci — mężczyzny lub kobiet, jak i do pary mężczyzna — kobieta, tu także mąż — żona. Obie polskie wersje tytułu, zawężając jego znaczenie, wskazują na obie postaci mężczyzny w dramacie jako ofiary pętli czy stryczka.

Z dramatu o podtekście politycznym, a taką interpretację zdaje się sugerować program teatralny KTO, czyli jako krytyki systemu politycznego, obowiązującego w kraju w czasie powstania utworu, co w realiach roku 2005 jest już, można rzec, interpretacją historyczną, utwór Bukovčana przekształcił się w dramat obyczajowy. I tak też prawdopodobnie był interpretowany na pierwszym etapie jego polskiej „kariery”, zgodnie zresztą z tym, jak odczytywali go oficjalnie sami Słowacy.

⁴⁸⁴ P. GŁOWACKI: *Czekając na Aneczkę*. „Dziennik Polski” z 21.12.2005. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/19858.html> [dostęp: 20.10.2013].

Współczesna krytyka słowacka również dostrzega wartość utworu w jego obyczajowym charakterze. Jak pisze teatrołożka i krytyczka Nadežda Lindovská:

Tragifraška Ivana Bukovčana *Slučka pre dvoch alebo domáca šibenica* patrí k najvtipnejším hrám z dedičstva slovenskej pôvodnej dramatickej tvorby. Ponúka výborné roly pre troch hercov a bizarný príbeh podivuhodného manželského trojuholníka. [...] Varíruje archetypálnu situáciu ľúbostného trojuholníka. Svojou komičnosťou a dramatickými typmi pripomína trojuholník známy z talianskej ľudovej komédie: Pierot — Kolombína — Harlekýno. Pravda, u Bukovčana Pierot a Kolombína svoje najlepšie roky už majú za sebou, zato dynamický Harlekýno zostáva večne mladý a večne neuchopiteľný. Naivný Pierot je verný svojej krásnej Kolombíne bez ohľadu na utekajúce roky. V súlade s archetypom rozmarná Kolombína je naopak Pierotovi neverná. Zvodcom nie je nikto iný, než nestarnúci vetroplach Harlekýno. Mená dramatických postáv v Bukovčanovej komédii sú síce iné, bližšie slovenským pomerom, ich podstata však v základných obrysoch zodpovedá nehynúcim typom *commedia dell'arte*.

Tragikomedia Ivana Bukovčana *Slučka pre dvoch alebo domáca šibenica* należy do najdowcipniejszych dramatów z dziedzictwa oryginalnej słowackiej twórczości dramatycznej. Oferuje znakomite role dla trzech aktorów i osobliwą historię dziwnego trójkąta małżeńskiego. [...] Jest wariantem archetypalnej sytuacji miłosnego trójkąta. Komizmem i typami dramatycznymi przypomina trójkąt znany z włoskiej komedii ludowej: Pierrot — Kolombina — Arlekin. Co prawda u Bukovčana Pierrot i Kolombina najlepsze lata mają już za sobą, za to dynamiczny Arlekin pozostaje wiecznie młody i wiecznie niestały. Naiwny Pierrot jest wierny swojej pięknej Kolombinie bez względu na mijające lata. Zgodnie z archetypem kapryśna Kolombina przeciwnie — nie jest wierna Pierrotowi. Uwodzicielem jest nie kto inny, jak niestarzejący się, płochy Arlekin. Imiona postaci dramatycznych w komedii Bukovčana są co prawda inne, bliższe warunkom słowackim, ich istota jednak w ogólnym zarysie odpowiada nieprzemijającym typom *commedia dell'arte*⁴⁸⁵.

Dla polskiego odbiorcy interpretacja utworu jako tragikomedii obyczajowej także jest atrakcyjna. Tło polityczne, na którym rozgrywa się niesmaczny w gruncie rzeczy trójkąt małżeński, należy już dziś w Pol-

⁴⁸⁵ N. LINDOVSKÁ: *Ivan Bukovčan: Slučka pre dvoch. Divadlo a.h.a.* Bratislava 31.03.2007. <http://www.theatre.sk/isrecenzie/207/97/SLUCKA-PRE-DVOCH/?cntnt01origid=97/> [dostęp: 15.10.2013]. Tłum. — L.S.

sce do przeszłości i wobec natłoku różnego typu twórczości ujawniającej mechanizmy tamtego ustroju ten wątek dramatu Bukovčana nie jest już dla polskiego odbiorcy szczególnie atrakcyjny. Natomiast wątek obyczajowy pozostaje nie tylko aktualny, zwłaszcza wobec dyskusji o *gender*, ale też tak naprawdę — ponadczasowy. Zgadając się z recenzentem krakowskiej inscenizacji, można sobie zadać pytanie: kogo tak naprawdę boi się Greszko?. Policji czy własnej ksantypicznej żony? I dlaczego Duduś woli przyznać się Greszce do romansu z jego żoną niż przekształcić ten romans w trwały związek małżeński? Choć taka interpretacja spłaszcza zapewne wymowę utworu, wydaje się jednak, że w realiach dnia dzisiejszego jest bardziej odpowiednia. To między innymi dzięki temu dramat mógł zaistnieć w polsko-słowackim dialogu kultur, choć fakt, że reżyserem inscenizacji był Słowak, a książka ukazała się w Wydawnictwie Towarzystwa Słowaków w Polsce — zatem instytucji również *de facto* słowackiej — nie pozostaje bez znaczenia i prawdopodobnie ograniczył efekt dialogiczny przekładu: po zdjęciu utworu z afisza przez Teatr KTO żadna inna polska scena nie sięgnęła po dramat Bukovčana — być może na razie. Natomiast liczącego pięćset egzemplarzy nakładu książkowej publikacji przekładu utworu wydawnictwo do dziś nie zdołało sprzedać⁴⁸⁶.

Aktywność dialogiczna tragikomedii przejawiała się jednak w jeszcze inny sposób, mianowicie polską inscenizację oraz publikację drukiem dostrzegli Słowacy, jak dowodzi informacja zamieszczona na stronie bratysławskiego Centrum Informacji Literackiej:

Jednu z najznámejších hier Ivana Bukovčana *Slučka pre dvoch* alebo *Domáca šibenica* vydal v preklade Sławomira Kunda krakovský Spolok Slovákov v Poľsku [...]. Rovnomenná hra mala premiéru v divadle Kto v Krakove a uviedol ju tu slovenský režisér Miro Procházka. V krátkom medailóniku (autor textu nie je uvedený, zrejme ide o prekladateľský doslov) sa rekapituluje Bukovčanova dráha od práce filmového scenáristu po prácu v divadle a v kinematografii. Poľský preklad *Slučky pre dvoch*... nám pripomenul zakladateľskú úlohu Ivana Bukovčana v modernej slovenskej dráme.

Jedną z najbardziej znanych sztuk Ivana Bukovčana *Slučka pre dvoch* alebo *domáca šibenica* wydało w przekładzie Sławomira Kundy krakowskie Towarzystwo Słowaków w Polsce. [...] Ta sama sztuka miała swoją premierę w Teatrze KTO w Krakowie, a wystawił ją tu słowacki reżyser Miro Procházka. W krótkim biogramie (autor tekstu nie został podany, prawdopodobnie chodzi o postłowie tłumacza) została zrekapitulowana droga Bukovčana od pracy sce-

⁴⁸⁶ <http://www.tsp.org.pl/publikacje-do-nabycia,6.html> [dostęp: 20.01.2015].

narzysty filmowego po pracę w teatrze i w kinematografii. Polski przekład *Slučky pre dvoch...* przypomniat nam prekursorską rolę Ivana Bukovčana w nowoczesnym dramacie słowackim⁴⁸⁷.

W marcu 2007 roku inscenizację dramatu przygotował bratysławski Teatr A.ha. w reżyserii Štefana Korenčieho.

Režisér a upravovateľ v jednej osobe ubral z absurdnosti Bukovčanovej tragifrašky a zvýraznil komediálny aspekt ľúbostného trojuholníka.

Reżyser i autor opracowania w jednej osobie ujął absurdyzmu tragikomedii Bukovčana, a uwypuklił komediowy aspekt trójkąta miłosnego⁴⁸⁸.

Czy to polskie publikacje zainspirowały Słowaków i przypomniały im o utworze Bukovčana? Gdyby tak było, można by mówić o funkcjonalnej samozwrotności przekładu: tłumaczenie pokazuje wartość utworu nie tyle w lustrzanym odbiciu w sposób identyczny z oryginałem, ile zwraca uwagę na to, czego kontekst wyjściowy nie dostrzega. Nie jest to, co prawda, główne założenie dialogu kultur, ale jest to najważniejsza jego przesłanka dla kultury wyjściowej: sprawdzenie się na obcym gruncie potwierdza uniwersalną wartość dzieła.

⁴⁸⁷ A.BL.: *Ivan Bukovčan v poľštine*. (26.09.2006) <http://www.litcentrum.sk/33883> [dostęp: 25.08.2013]. Tłum. — L.S.

⁴⁸⁸ N. LINDOVSKÁ: *Ivan Bukovčan: Slučka pre dvoch...* Tłum. — L.S.

Rozdział siódmy

Między udomowieniem a wyobcowaniem

Udomowienie, wyobcowanie, przekład zerowy

Każdy przekład jako produkt jest pośrednikiem w dialogu kultur — pośrednictwo stanowi o sensie jego istnienia: po to właśnie powstał. Dlatego, by móc spełnić swoją fundamentalną misję, przekład, jak każdy komunikat, musi mieć odbiorców (przynajmniej jednego, choć mówimy tu o tekstach artystycznych, które są komunikatami w odbiorze społecznym). Dzięki odczytaniom przekład, którego korzenie tkwią w obcej kulturze, włącza się w kulturę docelową. Zakres tego uczestnictwa, a tym samym aktywność przekładu w dialogu kultur, zależy od wielu czynników po stronie przyjmującej: od gotowości przyjęcia i postawy odbiorcy, jego kompetencji, a także od kompetencji tłumacza, od potencjału samego tekstu, wywiedzonego z oryginału i będącego efektem pracy tłumacza, oraz od wielu czynników kontekstowych, decydujących o jego wartości dla kultury przyjmującej, gdyż — parafrazując André Lefevere'a — przekład nie powstaje ani nie istnieje w próżni i tak, jak oryginał jest zdeterminowany kulturą źródłową, tak też translat — poza tym, co wyciąga z oryginału — jest zdeterminowany kulturą docelową⁴⁸⁹. W kulturowej koncepcji przekładu o jego przyjęciu decyduje, zgodnie z koncepcją Itamara Evena-Zohara i Gideona Toury'ego, zapotrzebowanie nań w kulturze docelowej.

Tekst przekładu z perspektywy kultury przyjmującej można porównać do imigranta, który — przybywając z obcej kultury — może

⁴⁸⁹ Zob. A. LEFEVERE: *Chinese and Western Thinking on Translation*. In: S. BASSNETT, A. LEFEVERE: *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation...*, s. 93.

się różnie odnajdywać w nowym kontekście: może zostać udomowiony, podlegając akulturacji, lub przeciwnie — może być przekładem odrzuconym, a nawet wyobcowanym. Przekład, który podlega aktualizacji historycznej i który kreuje wartości w obrębie kultury docelowej, zostaje w ramach tej kultury tekstem udomowionym. Teorii translacji nie są obce pojęcia przekładu udomowionego (*domestication*) i przekładu wyobcowanego (*foreignization*). Rozróżnienie to sformułował amerykański badacz Lawrence Venuti⁴⁹⁰. Według jego koncepcji, udomowienie i wyobcowanie to metody tłumaczenia, z których pierwsza polega na przybliżeniu autora do czytelnika, druga zaś odwrotnie — na przybliżaniu czytelnika do autora. Venuti inspirował się wspomnianym tu już wykładem pt. *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens* (*O różnych metodach tłumaczenia*) niemieckiego filozofa Friedricha Schleiermachera, który przeciwstawiając sobie *eingebürgte Übersetzung* (termin tłumaczony jako „przekład oswojony”) i *verfremdete Übersetzung* („przekład wyobcowany”), jako pierwszy wskazał te opozycyjne metody przekładu⁴⁹¹.

Jako zamienników terminów niemieckiego teoretyka używa się pojęć „egzotyzacja”⁴⁹² i „naturalizacja przekładu”⁴⁹³. Słowacystę pojęcia te nieuchronnie odsyłają do przywoływanej już w niniejszej książce koncepcji Antona Popoviča, który podobnie definiował egzotyzację i naturalizację w przekładzie jako — odpowiednio — zbliżanie się do kultury oryginału i nastawienie na kulturę sekundarną, przy czym dodawał, iż w praktyce każdy przekład jest obszarem kreolizacji, czyli mieszania się kultur, a niekiedy (w razie obecności na przykład kalk językowych) także języków⁴⁹⁴. Udomowienie zatem odpowiada naturalizacji, wyobcowanie zaś — egzotyzacji. Mimo personalistycznych odniesień Schleiermachera w gruncie rzeczy w każdym z omówio-

⁴⁹⁰ L. VENUTI: *Genealogies of Translation Theory: Schleiermacher*. <http://id.erudit.org/iderudit/037096ar> [dostęp: 20.04.2010]. Koncepcję tę omawia K. HEJWOWSKI: *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu...*, s. 46.

⁴⁹¹ Ibidem.

⁴⁹² Między innymi K. HEJWOWSKI: *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu...*; A. MAJKIEWICZ: *Intertekstualność — implikacje dla teorii przekładu...*, s. 20.

⁴⁹³ A. MAJKIEWICZ: *Intertekstualność...*

⁴⁹⁴ A. POPOVIČ: *Teória umeleckého prekladu*. Bratislava 1975, s. 275, 278. J. Rakšányiová wprowadza odpowiednio rozróżnienie na przekład dokumentalny, nastawiony na kulturę oryginału, oraz instrumentalny, nastawiony na odbiorcę sekundarnego. J. RAKŠÁNYIOVÁ: *Preklad ako interkultúrna komunikácia*. Bratislava 2005, s. 26–27. Kreolizacja w każdym przypadku oznacza — być może nieuniknioną — utratę części walorów dzieła, które prawdopodobnie zdecydowały o jego przetłumaczeniu. Z tego względu, choć jest wyjściem kompromisowym, nie zawsze bywa rozwiązaniem dobrym czy najlepszym z możliwych.

nich ujęć obydwaj pojęcia odnoszą się do strategii przekładu i łączą się z kwestią obcości w tekście i w kontekstach, jakie przywołuje, to bowiem, co ma być udomowione lub poddane wyobcowaniu, jest domeną pracy tłumacza. Udomowieniu lub wyobcowaniu podlegają te składniki utworu, które stanowią obcość dla odbiorcy sekundarnego. Zatem ujęcie omawianych pojęć dotyczy przede wszystkim procesu przekładu. W odniesieniu do przekładu jako produktu można przywołać koncepcję Jonathana Cullera, który zajmował się problemem oswojenia w literaturze danego kręgu kulturowego. Cullerowi chodziło o literackie nowatorstwo, które w stosunku do tego, co zastane, również nosi odium obcości. Według tej koncepcji, oswojenie nie oznacza naturalizacji w tekście, ale „znajdowanie dla tekstu miejsca w świecie określonym przez naszą kulturę”⁴⁹⁵. Culler powiada, że „oswajanie tekstu na różnych płaszczyznach polega na czynieniu go zrozumiałym przez odnoszenie do różnych wzorców spoistości”⁴⁹⁶ (wskazuje między innymi konwencje tekstowe jako formę wzorca spoistości/wzorca zrozumiałości), przy czym tak pojmowane oswojenie tekstu stanowi dla niego nieodłączną funkcję czytania. Proces czytania/rozumienia jest równoznaczny z osuwaniem tekstu. Innymi słowy, oswojenie tekstu zależy przede wszystkim od czytelnika.

Odnosząc to stwierdzenie do przekładu, można powiedzieć, iż to odbiorca sekundarny dokonuje oswojenia w procesie odbioru, natomiast tłumacz nie oswaja, lecz jedynie stwarza ku temu warunki. Jego praca polega na uczynieniu tekstu zrozumiałym dla odbiorcy sekundarnego na różnych poziomach w wyniku odniesienia do różnych, nieobcych temu odbiorcy wzorców spoistości. Dzięki temu odbiorca sekundarny będzie mógł tekst odczytać, czyli oswoić.

Podobnie pisze Edward Balcerzan, posługując się terminami „adopcja” i „adaptacja”: „Adaptacja to rezultat odbioru. Czytelnik zawsze dokonuje adopcji tekstu, włączenia w system własnych doświadczeń”⁴⁹⁷. Jak konstatuje badacz, tłumacz nie powinien wyręczać czytelnika, to znaczy nie powinien dokonywać adaptacji, „która oznacza niepamięć obcości”, lecz powinien zawsze stosować strategię „ekwiwalentyzacji pierwowzoru, która traktuje obcość jako nowość w systemie poezji ojczystej”⁴⁹⁸. W zakresie strategii zatem Balcerzan opowiada się po stronie wyobcowania.

⁴⁹⁵ J. CULLER: *Konwencja i oswojenie*. Przeł. I. SIERADZKI. W: *Znak, styl, konwencja*. Wybrał i wstępem opatrzył M. GŁOWIŃSKI. Warszawa 1977, s. 155.

⁴⁹⁶ Ibidem.

⁴⁹⁷ E. BALCERZAN: *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)...*, s. 160.

⁴⁹⁸ Ibidem, s. 158.

Udomowienie i wyobcowanie rozumiemy tu jako skrajne formy recepcji przekładu w kulturze docelowej oraz jako zakres jego udziału w dialogu kultur. Udomowienie oznacza włączenie przekładu w tradycję kultury przyjmującej: zakotwiczenie go w polisystemie literatury docelowej i aktywizowanie w obiegu wtórnym na takich samych zasadach, na jakich aktywizacji podlegają utwory literatury rodzimej z towarzyszącymi temu wzbogaceniem, uzupełnieniem kultury przyjmującej tekstem oddziałującym na jej rozwój. Naturalizacja jako forma strategii przekładu oraz oswojenie jako wynik zindywidualizowanego odbioru czytelniczego mogą być istotnym krokiem w stronę udomowienia. Im mniej bowiem elementów obcych w tekście, tym łatwiej czytelnikowi go osadzić w kręgu dobrze sobie znanych konwencji, norm czy wartości. W tym miejscu można zadać sobie pytanie o granice naturalizacji. Im bardziej w strategii niwelowania obcości tłumacz przesuwają się w stronę adaptacji, w tym większym stopniu zanika „kreolski” charakter przekładu jako produktu. Zarazem im mniej obcości w przekładzie, tym łatwiej odbiorcy sekundarnemu go oswoić. A jednak oswojenie nie stanowi warunku koniecznego udomowienia. Udomowienie przejawia się bowiem w recepcji utworu, która jest zjawiskiem społecznym i zależy nie tylko od walorów (cech) samego tekstu, ale też od wielu czynników zewnętrznych (od sytuacji historycznej, społecznej, od zasad regulujących obieg książki, od reklamy itp.). Udomowieniu może zatem ulec również taki tranżlat, w którym ładunek obcości będzie wyjątkowo wysoki, ale który odpowie na aktualne zapotrzebowanie literatury i kultury przyjmującej. O udomowieniu w głównej mierze decyduje zapotrzebowanie kultury przyjmującej na dany tekst, formę gatunkową, poetykę, tematykę itp.⁴⁹⁹.

Udomowienie oznacza aktywne funkcjonowanie przekładu w kręgu kultury przyjmującej. Przekład taki przestaje być w kulturze docelowej postrzegany jako obcy, stając się tekstem należącym do danej kultury, może w ramach niej kreować nowe zjawiska, dostarczając inspiracji dla kolejnych, już rodzimych utworów, stając się modelem dla nowych konwencji, źródłem cytatów, podstawą parafraz, naśladowań itd. Wskutek rozwiązań i przekształceń translatorycznych zastosowanych w procesie przekładu oraz kulturowej (i językowej) kreolizacji mogą dzięki niemu powstać nowe środki wyrazu, formy tekstowe lub inne zjawiska, jakich nie znano dotąd ani w kulturze wyjściowej, ani w kulturze docelowej. Jego aktywna obecność daje się

⁴⁹⁹ Zob. G. TOURY: *Pojęcie „domniemanego przekładu”*. *Zaproszenie do nowej dyskusji...*, s. 23–24.

przy tym zaobserwować w różnych dziedzinach sztuki: w literaturze, teatrze, filmie, w malarstwie itd. Staje się on nieodłącznym elementem kultury, która go przyjęła i udomowiła. W kulturze polskiej, podobnie jak w wielu innych kulturach narodowych, udomowione zostały przede wszystkim tłumaczenia arcydzieł literatury światowej. Ich nieznajomość dyskredytuje jednostkę jako przedstawiciela naszej kultury, ogranicza, a nawet uniemożliwia jej aktywny udział we własnej kulturze rodzimej.

Rola przekładu nie sprowadza się przy tym wyłącznie do uzupełniania kultury przyjmującej go. Gdyby tak było, to za wartościowe należałoby uznać tylko te przekłady, które w kulturze docelowej zostały udomowione. Z perspektywy dialogu kultur udomowienie nie jest zresztą stanem idealnym, bo gdy następuje, po stronie odbioru znika odczucie obcości, inności i związane z nim napięcie, niezbędne do dialogu. Przekłady udomowione nie stają się, co prawda, tekstami w pełni zasymilowanymi, ponieważ na zewnątrz nie reprezentują kultury docelowej (dramaty Szekspira czy Moliера, udomowione w kulturze polskiej, nie reprezentują przecież same w sobie naszej kultury, bo nie w jej kręgu powstały i nie z niej się wywodzą)⁵⁰⁰, jednakże odbiorcy sekundarni, nie odczuwając ich obcości, przestają je traktować jako pośredników w komunikacji międzykulturowej. Oczywiście, nie negując w żadnym razie pozytywów asymilacji czy udomowienia przekładu w kulturze przyjmującej oraz nie kwestionując zapotrzebowania kulturowego jako jednej z najważniejszych pobudek do powstania przekładu artystycznego, nie można jednak nie uwzględnić także innych aspektów determinujących translację, które bynajmniej nie dążą wyłącznie do uzupełniania luk i niedoborów rozwojowych w kulturze docelowej, lecz wiodą do poznania Innego, obojętnie, czy jest nim ktoś daleki, czy najbliższy sąsiad, a także do przedstawienia siebie dalekiemu lub bliskiemu Innemu. Wartość bezwzględna przekładu, zarówno dla odbiorcy, jak i dla tłumacza oraz autora, a także dla kultury wyjściowej oraz docelowej, tkwi w tym, że daje okazję do spotkania z Innym, a spotkanie z Innym umożliwia spotkanie z samym sobą. Nastawienie tylko i wyłącznie na uzupełnianie własnych niedoborów ma cechy merkantylizmu i na szczęście nie jest jedynym mechanizmem uruchamiającym tłumaczenie. Bez **tłumaczenia** umożliwiającego **poznanie** kultury Innego i **autopoznanie** kultury własnej, a więc także pozwalającego określić własne niedobory i potrzeby, nie postępowałby

⁵⁰⁰ W tym miejscu trzeba przypomnieć o istnieniu przekładów pozornych, czyli utworów oryginalnych, które „udają” przekład. Na zjawisko to zwrócił uwagę G. Toury. Ibidem, s. 29.

rozwój kultury i cywilizacji na świecie, nie byłoby bowiem **wymiany myśli**, czyli **dialogu**. Najlepszym tego dowodem jest spowolnienie rozwojowe kultur i cywilizacji, rozwijających się w całkowitej izolacji, czyli bez obecności — i uświadamianej potrzeby — tłumaczenia.

Na przeciwnym do przekładu udomowionego biegunie lokuje się przekład wyobcowany. Janusz Sławiński pisał o wyobcowaniu w literaturze, podkreślając, że jest to problematyka — rozlewisko, tak wiele kwestii obejmuje i wciąż nowe obejmować może. Badacz wyznaczył kilka kręgów zagadnień w ramach tejże problematyki:

- wyobcowanie jako element biografii pisarza;
- wyobcowanie jako temat wypowiedzi literackiej;
- wyobcowanie jako perspektywa oglądu świata (przez wszelkiego typu wykreowane postaci literackie, usytuowane poza marginesem lub na marginesie społecznym);
- wyobcowanie w zakresie ideologizacji (ideologie nostalgiczne, zwrócone ku temu, co utracone, ideologie demaskatorsko-rewizyjne, ideologie buntownicze/rewolucyjne);
- sytuacje wyobcowania pisarza w dynamice procesu historyczno-literackiego (wzbogacanie repertuaru form i środków, reanimacja zapomnianych motywów, symboli, toposów, gatunków, typów postaci itp.);
- recepcja utworów wyrastających z doświadczeń wyobcowania i doświadczenia te utrwalających;
- wyobcowanie czytelnicze;
- wyobcowanie psychosocjologiczno-naukoznawcze⁵⁰¹.

Klasyfikacja ta nie powstała z myślą o badaniach z zakresu translacji, tym niemniej wskazane w niej aspekty wyobcowania znajdują odniesienie do przekładu. Tu interesuje nas przede wszystkim wyobcowanie utworu, pisarza i odbiorcy.

Pojęcie wyobcowania pozostaje w kontraście do pojęcia udomowienia. Zgodnie z tym przeciwstawieniem, odwołując się do Venutiego i Schleiermachera koncepcji udomowienia i oswojenia, za przekład wyobcowany należałoby uważać taki, w którym tłumacz w procesie translacji nastawiony jest na zachowanie maksimum z kultury oryginału (w tym z jego formy, konwencji itp.), z reguły w pełni respektując prymat autora w tekście i całkowicie mu się podporządkowując. Skutkiem takiej strategii tłumacza może być utrudnienie albo nawet uniemożliwienie odbiorcy sekundarnemu odczytania/rozumienia

⁵⁰¹ Zob. J. SŁAWIŃSKI: *Literatura a wyobcowanie. Słowo na wstępie*. W: *Literatura a wyobcowanie*. Red. J. ŚWIECH. Lublin 1990, s. 9–16.

i oswojenia tekstu ze względu na zbyt wielki ładunek obcości. Taka strategia może więc skazać na wyobcowanie odbiorcę sekundarnego.

Udomowienie zdefiniowano tu wcześniej jako zjawisko społeczne, również jako takie należy rozumieć wyobcowanie. Zatem wyobcowanie to usunięcie z kultury przyjmującej przekładu, który w kręgu tej kultury był już udomowiony albo pozostawał przynajmniej w sytuacji przekładu-gościa, czyli takiego, który — choć obecny w sekundarnym obiegu odbiorczym — nie jest w nim innowacyjny, funkcjonuje równolegle do tekstów literatury rodzimej, stanowi akceptowaną przez odbiorców redundancję modelową, stylistyczną, tematyczną itp. do zjawisk obecnych w rodzimej twórczości kręgu przyjmującego⁵⁰². Taka pozycja z perspektywy dialogu kultur wydaje się najkorzystniejsza, ponieważ translat nieustannie pozostaje w nim aktywny jako reprezentant obcej kultury. Niestety, utrzymanie nieustannego napięcia międzykulturowego i stałego potencjału dialogicznego nie jest łatwe, gdyż wymaga od przekładu zachowania odpowiedniego ładunku obcości, pozwalającej mu na pozostawanie reprezentantem kultury wyjściowej, a jednocześnie utrzymania atrakcyjności i przystępności dla odbiorców sekundarnych, by umieli taki translat w kolejnych odczytaniach oswojać i by zechcieli dokonywać kolejnych odczytów. W innym wypadku przekład-gość nieuchronnie zostanie wyobcowany.

Podobnie jak w przypadku przekładu udomowionego, egzotyzacja lub naturalizacja w translacie nie muszą decydować o jego wyobcowaniu, choć w sytuacji skrajnej egzotyzacji przekład może pozostać obcy odbiorcom sekundarnym, co może skutkować wyobcowaniem. Wyobcowany zatem to również taki przekład, który w literaturze przyjmującej nigdy nie zaistniał, mimo iż został opublikowany. Taki „martwy” przekład Balcerzan nazywa zerowym, wskazując na brak w nim energii innowacyjnej czy aktywistycznej i co za tym idzie — także wartości⁵⁰³. Według badacza, źródłem zerowej pozycji przekładu w kontekście literatury przyjmującej jest zła praca tłumacza lub chybiony wybór utworu do tłumaczenia. Ale o tym, że przekład nie zdoła zaistnieć w kręgu literatury i kultury przyjmującej, zdecydować mogą również inne czynniki, niezależne od tłumacza czy od wydawcy. Zatem tak jak naturalizacja i oswojenie nie gwarantują udomowienia, tak też nie mogą zapobiec wyobcowaniu, zależy ono bowiem również, a niekiedy wyłącznie od czynników zewnętrznych wobec tekstu. Wybór strategii translatorskiej czy jakość translatu nie zawsze decydują

⁵⁰² Zob. E. BALCERZAN: *Literatura z literatury...*, s. 96—97.

⁵⁰³ Zob. *ibidem*, s. 93—94.

o jego udomowieniu lub wyobcowaniu w kulturze sekundarnej. Czynniki, które mogą zadecydować o wyobcowaniu, są między innymi:

- bardzo głębokie osadzenie tekstu w kulturze oryginału, którego nie da się zneutralizować w przekładzie bez uciekania się do adaptacji;
- redundantna tematyka lub walory artystyczne dzieła wobec innych utworów należących do danej kultury (rodzimych lub udomowionych);
- światopogląd wyrażony w utworze niezgodny z akceptowanym po stronie przyjmującej;
- wyobcowanie autora i niemożność publikowania jego dzieł w kulturze rodzimej;
- biografia (wyobcowanie) tłumacza;
- nieprzygotowanie odbiorcy sekundarnego do przyjęcia danego tekstu i brak tradycji odbioru danego typu twórczości czy też tekstów reprezentujących daną kulturę wyjściową;
- zła jakość przekładu;
- niewystarczające wychodzenie naprzeciw wymaganiom ekonomicznie rozumianego rynku książki.

Miejsce tłumaczeń słowackich dramatów w polsko-słowackim dialogu kultur

Kontakty polsko-słowackie mają swoją historię. Kultury obu narodów rozdzielonych Tatrami od wieluset lat rozwijają się obok siebie, w bezpośredniej bliskości. Proces ten przebiegał i nadal przebiega w naturalny sposób na terenach styku obu narodów i kultur, spotykających się też w różnych sferach życia z większą lub mniejszą częstotliwością w wymiarze ponadregionalnym. Jednak w kontekście ogólnopolskim kultura słowacka zajmowała dotąd zawsze pozycję peryferyjną, nigdy nie była dla Polaków kulturą bliską „z wyboru”. Nad naszym postrzeganiem kultury sąsiada zza Tatr zaciążyło przede wszystkim stereotypowe przekonanie o podobieństwie naszych kultur oraz o zacofaniu rozwojowym Słowacji i słowackiej kultury, czego efektem jest okazywana przez szeroką publiczność (inaczej niż w kręgach specjalistów) obojętność i brak zainteresowania jej poznawaniem. Nie bez znaczenia jest też swoisty paternalistyczny stosunek do kultury słowackiej jako „młodszej siostry” kultury polskiej (w czym utwierdza Polaków wysokie zainteresowanie kulturą polską po stronie słowackiej). Utrudnia to funkcjonowanie literatury i kultury słowackiej

na polskim rynku odbiorczym. Dlatego dialogiczność polsko-słowackich spotkań międzykulturowych jest dość słaba, nieadekwatnie do powszechnego po stronie polskiej przekonania o bliskości naszych kultur i do sympatii, jaką Polacy deklarują wobec sąsiada zza Tatr. Tym ważniejsza rola przypada więc wszelkim formom pośrednictwa między naszymi kulturami, zwłaszcza z polskiej perspektywy, w tym także przekładom artystycznym, a wśród nich tłumaczeniom dramatu, sytuującego się pomiędzy literaturą a sztuką teatru.

W historii obecności słowackiej twórczości dramatopisarskiej w kręgu kultury polskiej można wskazać trzy okresy: lata przedwojenne, okres powojnia oraz czasy po aksamitnej rewolucji. Każdy z tych okresów ma swą specyfikę, wyznaczoną przede wszystkim warunkami historycznymi, w jakich kształtowały się kontakty kulturalne obu narodów. O tym, w jakim stopniu dramat słowacki miał szansę włączać się w polsko-słowacki dialog międzykulturowy, świadczą liczby. W okresie międzywojennym dramat słowacki nie był wystawiany w polskich teatrach, a drukiem wydano przekład tylko jednego dramatu, nigdy go jednak nie wystawiono. Splot wielu czynników sprawił, że przekład ten jest dziś nieobecny w powszechnej polskiej świadomości odbiorczej. Zatem faktyczna obecność dramatu słowackiego w kręgu kultury polskiej rozpoczyna się dopiero w okresie powojennym. Trzeba jednak pamiętać, że był to okres w naszych i słowackich dziejach specyficzny, w którym wszelkie międzynarodowe kontakty kulturalne podlegały ideologizacji i ścisłej kontroli państwa i gdy w ramach obowiązujących upolitycznionych relacji władze dążyły do całkowitej kontroli nad dialogiem funkcjonującym poza ich przyzwoleniem oraz do narzucenia dialogu tam, gdzie nie rodził się on samoistnie. W związku z tym trudno mówić o powszechnym i prawdziwym dialogu kultur, dominuje dialog pozorowany i pozorny, bardziej szkodzący rzeczywistym relacjom międzykulturowym, bo kształtujący fałszywy ich obraz i zakłamujący obraz kultury słowackiej w kręgu polskich odbiorców. Gdyby nie ów specyficzny mecenat państwowy, niektóre przekłady prawdopodobnie by nie powstały, zamiast nich być może przetłumaczone zostałyby inne utwory słowackie. Nieprawdziwe byłoby jednak stwierdzenie, że wszyscy tłumacze w tamtym czasie stali się narzędziem w rękach władzy i że wszelkie przejawy dialogu sprowadzały się do dialogu pozornego. W różnych momentach tego okresu powstawały również przekłady wartościowe, tym niemniej o prawdziwie dialogicznej obecności przekładów słowackich utworów dramatycznych można mówić właściwie dopiero po aksamitnej rewolucji. Warunki kontaktów kulturalnych ulegają zmianie po roku 1989. W polsko-słowackim dialogu międzykulturowym rozpoczyna się nowy etap i swoją obecność w nim dramat

słowacki zaczyna wówczas kształtować w zasadzie od nowa. W tym czasie w porównaniu z okresem poprzednim wzrosła liczba przekładów opublikowanych drukiem (w ciągu piętnastu lat wydano pięć utworów, podczas gdy w całym okresie poprzednim — zaledwie trzy), natomiast istotnie zmniejszyły się liczba i częstotliwość inscenizacji (w teatrze żywego planu w okresie poprzednim było ich dwadzieścia pięć, a w po roku 1989 — pięć; nie bierzemy tu pod uwagę utworów dla dzieci ani słuchowisk radiowych). Warto zauważyć, że żaden z przekładów powstałych przed rokiem 1989 nie był aktualizowany w polskim kręgu odbiorczym w latach następnych. Jak dotąd, trudno więc uznać to otwarcie za szczególnie udane dla słowackiego dramatu w Polsce, biorąc także pod uwagę wszelkie ślady recepcji jego tłumaczeń.

Na wszystkich trzech etapach dzięki przekładom polski odbiorca zyskał możliwość poznania stosunkowo niewielu słowackich utworów dramatycznych. Te, które zostały przetłumaczone na język polski, to utwory wyłącznie XX-wieczne, poza jednym powstałe po II wojnie światowej. Z dramatu słowackiego Polacy wybierali utwory maksymalnie uniwersalne, a utwory narodowe — twórczość Jána Palárika, Jozefa Hollego, Jozefa Gregora Tajovskiego głębiej osadzona w kulturze narodowej — nie były tłumaczone ani wystawiane (przekład *Matki* Tajovskiego stanowi absolutny wyjątek). Wybierając utwory do tłumaczenia, skupialiśmy się na dramatopisarstwie korzystającym ze znanych i w Polsce wzorców, poetyk, motywów. Obraz dramatu słowackiego jest zatem po stronie polskiej zniekształcony: wiemy, że dramatopisarstwo owo zna i wykorzystuje wzorce twórczości światowej, ale nie wiemy, jakie są w nim własne wzorce kultury słowackiej. Dialog kultur również w tym wypadku ulega zafałszowaniu, a przynajmniej spłyceciu, jego efekty nie mogą być w pełni zadowalające, jeśli za takim budowaniem wstępnej płaszczyzny porozumienia nie idzie dążenie do zrozumienia faktycznego.

Wiele przekładów pozostało w archiwach teatralnych. W niniejszej pracy nie poświęcono im uwagi, gdyż są one właściwie egzemplarzami reżyserskimi, często o charakterze tekstu roboczego, zatem trudno je uznać za wersję skończoną. Wynika to z faktu, że większość tych tłumaczeń tworzone na potrzeby konkretnych inscenizacji. Tylko niektóre przekłady dramatów zostały opublikowane drukiem, nieliczne — po uprzedniej inscenizacji. Ale są wśród nich i takie, które powstały jako przekłady do druku i nawet jeśli intencja tłumacza była inna, nie doczekały się dotąd teatralizacji, nie przeszły ostatecznie — mówiąc słowami Barańczaka — „próby sceny”⁵⁰⁴.

⁵⁰⁴ S. BARAŃCZAK: *Ocalone w tłumaczeniu...*, s. 150.

Spośród polskich tłumaczeń słowackich utworów dramatycznych żaden nie stał się tekstem udomowionym w naszej kulturze, choć w ciągu dziesięcioleci niektóre z nich zyskały sobie umiarkowaną popularność wśród polskich reżyserów i inscenizatorów. Były to głównie dramaty Ivana Bukovčana i Petra Karvaša. Większość przekładów słowackich dramatów zajmuje pozycję gościa, który szybko zostaje wyobcowany, bo teatralizacje mają charakter jednorazowy, a publikacja przekładów na ogół nie skutkuje następnymi śladami recepcji ani w odbiorze czytelnicznym, ani w teatralnym. Polskie teatry nie przejawiają zainteresowania wystawianiem tych dramatów, nie pisze się o nich w wypowiedziach krytycznych ani innych. Z opublikowanych tłumaczeń najnowszych w polskim kontekście kulturowym najlepiej odnalazły się: *Nowa skóra* Viliama Klimáčka, choć jego inscenizacje nie przekroczyły granic teatrów tak zwanych offowych (zaledwie dwóch), oraz *Uczuciowa mieszanka* Zuzany Uličianskiej, która została zinscenizowana przez Teatr Polskiego Radia, ale również stała się podstawą scenariusza teatralnego dla spektaklu *Wewnątrz* autorstwa Agaty Puszcz i we fragmentach weszła w skład tego tekstu. Jednakże, jak się wydaje, miało to związek z koniecznością adaptowania przekładu, przygotowanego — podobnie jak oryginał — jako tekst słuchowiska radiowego, na potrzeby inscenizacji w teatrze żywego planu oraz być może z chęcią uzupełnienia przekładu o te sensy i znaczenia, których autorce adaptacji w nim zabrakło (choć były obecne w oryginale). Za tą adaptacją do tej pory nie poszły jednak żadne dalsze, a i ona była wystawiona tylko w jednym offowym teatrze. Jak na ponad dziesięć lat istnienia przekładu tekstu Uličianskiej, za mała jest jego aktywność w polskim kręgu odbiorczym, by można mówić o faktycznym udomowieniu.

Wydaje się, iż wśród polskich tłumaczeń słowackiego dramatu większość stanowią przekłady wyobcowane, które kiedyś zajmowały pozycję gościa, wiele jest też translatów zerowych. Ich inscenizacje są najczęściej jednokrotne, teksty na ogół nie są publikowane drukiem, szybko więc odchodzą w zapomnienie. Zresztą publikacja drukiem również nie generuje następnych śladów odbioru i nie przekłada się na wzrost aktywnej obecności tych przekładów w kręgu polskiej kultury. Niektóre publikacje były co prawda poprzedzone inscenizacją, ale po opublikowaniu tylko nieliczne przekłady trafiają na scenę. Właściwie udało się to tylko utworom: *Nowa skóra* Viliama Klimáčka i — pośrednio, w formie wariacji w spektaklu *Wewnątrz* — *Uczuciowa mieszanka* Zuzany Uličianskiej. Jak powiedziano wcześniej, publikacja zwiększa szanse przekładów na obecność translatu w odbiorze sekundarnym, zatem być może ich rola w kręgu kultury polskiej nie jest jeszcze

zakończona. Niestety, jak pokazuje przykład tłumaczeń starszych, najczęściej jednak kończą one w archiwach teatrów lub nawet samych tłumaczy i jako że przekłady się starzeją (niezależnie od ponadczasowości i aktualności oryginałów) — mają coraz mniejsze szanse na to, by nie stać się definitywnie przekładami wyobcowanymi. Przyczyny tego są złożone i różne dla różnych utworów. Spośród analizowanych tekstów niemal wszystkie należy uznać za redundantne w stosunku do tego, co odnajdujemy w dramatopisarstwie polskim, nie proponują one niczego zaskakująco nowego ani pod względem tematycznym, ani w zakresie poetyki, zarówno samego dramatu, jak i wpisanej wń konwencji teatralnej. Pewną nowość przynosi chyba jedynie dramat Rudolfa Slobody *Armagedon na Grbie*, ale — jak się wydaje — w przypadku tego tekstu ten właśnie czynnik zaważył na zerowej pozycji przekładu w dialogu kultury polskiej i słowackiej. Wyobcowanie dramatu mogło wynikać ze specyficznego dla autora światopoglądu wpisanego w utwór. Zadecydowała o tym także niegotowość polskiego odbiorcy do odbioru tego, podszytego autobiografizmem i mocno zakotwiczonego we własnej twórczości dramatopisarza, tekstu. Nieznajomość kontekstów uczyniła utwór niezrozumiałym. Wpływ na polskie losy przekładu tego właśnie tekstu miała też ujawniająca się w nim niekompletna i niespójna wizja teatralizacji.

Wyobcowanie *Królowej nocy na kamiennej pustyni* Jána Soloviča jest prostą konsekwencją doraźności kontekstowej tego utworu: przekład ten stanowi najbardziej jaskrawy spośród tu omawianych przykład — i efekt — dialogu pozorowanego w polsko-słowackich kontaktach kulturalnych.

Osadzenie w rodzimym kontekście, nieznanym polskiemu odbiorcy i niezbyt go interesującym, spowodowało wyobcowanie również *Próby* Lubomíra Feldka, czego nie zrównoważyły intertekstualne powiązania z *Mizantropem* Moliera. Zarówno utworowi Feldka, jak i Slobody po stronie polskiej zabrakło tych argumentów, które zadecydowały o ich wartości po stronie wyjściowej, i jak się wydaje, żadne tłumaczenie nie byłoby w stanie wyrównać tych niedostatków, ponieważ wynikają one nie z samego tekstu dramatów, lecz z ich kontekstów.

Najgłębiej osadzonym w rodzimym kontekście kulturowym jest *Matka* Jozefa Gregora Tajovskiego, jednak osadzenie utworu w kolorycie ludowym nie stanowiło bariery, która uniemożliwiłaby polskim odbiorcom oswojenie dramatu za pośrednictwem przekładu, a ze względu na podobieństwo wiejskich realiów kulturowych słowackich i polskich na ogół też nie wymagało neutralizacji. O wyobcowaniu tego przekładu z kultury polskiej w chwili jego publikacji zadecydował, jak się wydaje, brak zainteresowania tego typu twórczością po stronie pol-

skiej jako przyjmującej już w chwili jego publikacji, natomiast w latach powojennych — osobiste losy tłumacza, wyobcowanego z naszej historii i kultury. Wraz z wyobcowaniem osoby tłumacza również przekład pozostał na stałe wyobcowany z kultury przyjmującej.

Wyobcowanie autora i utworu w kontekście rodzimym z kolei przesądziło o wyobcowaniu po stronie polskiej *Absolutnego zakazu* Petra Karvaša. Natomiast o wyobcowaniu *Stryczka dla dwóch...* Ivana Bukovčana zadecydowało przede wszystkim opublikowanie go bez uwzględnienia realiów polskiego rynku księgarskiego. Wydawnictwo Towarzystwa Słowaków w Polsce, placówka dla literatury słowackiej bezsprzecznie zasłużona, nie ma silnego zakotwiczenia na polskim rynku książki. Bez dostępu do sieci dystrybucyjnej, bez odpowiedniej reklamy trudno dziś dotrzeć do odbiorców nawet z najlepszym dziełem, a cóż dopiero z utworem tłumaczonym z tak zwanej małej literatury. Tym samym przekład utworu, wydany w słowackim *de facto* wydawnictwie, w pewnym sensie pozostał w kręgu kultury wyjściowej i stał się przekładem czytelniczo wyobcowanym.

Do wyobcowania i pozycji zerowej niektórych utworów dodatkowo przyczynić się mogła jakość ich tłumaczeń, w wyniku której w przekładzie doszło do istotnych zniekształceń i przeinaczeń w porównaniu z utworami oryginalnymi i jeśli nawet dzięki podobieństwu języków nie doprowadziło to do ich całkowitej niezrozumiałości, to obniżyło ich wartość artystyczną w polskiej wersji językowej. W tych tłumaczeniach ujawnia się niekompetencja tłumaczy, częściej chyba jednak nieświadoma, jeśli uwzględnić fakt, że autorzy większości przekładów nie są tłumaczami przygotowanymi, lecz raczej podejmującymi się przekładów ze względu na różne prywatne powiązania z kulturą słowacką lub też tłumaczącymi z myślą o realizacji swych ambicji i kierującymi się przekonaniem, że podołają zadaniu dzięki bliskości języków wyjściowego i docelowego. Jeśli zamierzali stać się jak najlepszymi ambasadorami kultury wyjściowej, tłumaczonego utworu i autora, to ich praca translatorska wbrew tym zamierzeniom przynosiła niekiedy odwrotne rezultaty. A przecież — przypomnijmy — od jakości medium, tłumacza i przekładu w dużej mierze zależy, czy sytuacja kontaktu międzykulturowego przekształci się w dialog między jej uczestnikami. To tłumacz ponosi odpowiedzialność za to, by jego praca przyczyniała się do zapewnienia jak najlepszych ku temu warunków.

Przekładom jakościowo słabym trudno trafić do polskiego odbiorcy, zwłaszcza że muszą przełamać przy tym wiele innych barier i ograniczeń, a wśród nich przede wszystkim brak zainteresowania po stronie polskiej wynikający ze stereotypu bliskości naszych kultur oraz z ich faktycznego przenikania się w niektórych obszarach. W świadomości

Polaków skutkuje to przenoszeniem bliskości geograficznej na bliskość, a nawet tożsamość kulturową i sprawia, że kultura słowacka postrzegana jest w Polsce jako identyczna z kulturą polską, zatem nieatrakcyjna poznawczo. Owa negatywna postawa polskich odbiorców skutkuje też kolejną przeszkodą: barierą niekompetencji odbiorczej, czyli niewiedzy o specyfice kultury słowackiej, a także złą perspektywą odbiorczą, wyrażającą się w skłonności do odczytywania tłumaczenia przez pryzmat kultury polskiej — docelowej. Taką postawę przyjmują niekiedy zresztą sami tłumacze, co prowadzi do kolonizacyjnych rozwiązań w przekładzie. Wprowadzaniu w kontekst kultury polskiej nowych przekładów utworów słowackich nie sprzyja też brak tradycji odbioru kultury sąsiada zza Tatr w naszym kraju: każdy autor i utwór w kontekście polskim są „samotną wyspą”, a brak ciągłości odbioru i „zakotwiczenia” twórczości poszczególnych słowackich autorów czy całych nurtów w kręgu naszej kultury sprawia, że Polakom trudniej też odczytać niektóre konteksty, na przykład intertekstualność, subwersję czy autobiografizm. Tym większa zatem odpowiedzialność spoczywa na tłumaczach. Dlatego też w niniejszej pracy poświęcono uwagę nie tylko samym przekładom, ale też sylwetkom ich autorów. Niezależnie bowiem od efektów ich pracy translatorskiej to oni bezpośrednio przyczyniają się do dialogicznych relacji między naszymi kulturami i do obecności w nich słowackiego dramatu, a przy tym ich praca nie jest dostatecznie doceniana: ich nazwiska niezmiernie rzadko pojawiają się na afiszach czy w zapowiedziach teatralnych, „nie widzą” ich „niewtajemniczeni” czytelnicy utworów opublikowanych drukiem, a badacze i krytycy przekładu w Polsce zdają się nie dostrzegać istnienia w naszym kraju tłumaczy i przekładów z kręgu „małych” kultur i języków europejskich. Warto przy tym zauważyć, że zdecydowana większość przedstawionych tu tłumaczy nie specjalizuje się wyłącznie w przekładach dramatów, tłumaczyli lub tłumaczą również poezję i prozę, częstokroć z lepszym efektem niż dramat. Przekład dramatu, nawet w obrębie języków blisko spokrewnionych, okazuje się bodaj tą najtrudniejszą dziedziną przekładu artystycznego.

Dialog między kulturą polską i słowacką trwa. Po latach znikomej obecności i dialogu pozornego kultura naszego sąsiada zza Tatr w polskim kontekście przyjmującym w ostatnich latach zdaje się nieznacznie przesuwać z głębokiego peryferium w stronę centrum. Jest to jednak ruch niezwykle powolny, który łatwo może ulec zahamowaniu.

Dramat słowacki uczestniczy w komunikacji międzykulturowej polsko-słowackiej, ale niezbyt aktywnie włącza się w dialog obu kultur. Jak widać z przeprowadzonych analiz, dialog kultur polskiej i słowackiej w obszarze dramatu (i teatru) trwa, choć jest nikły. Przekła-

dy literatury słowackiej na język polski nie zyskały dotąd szerszego kręgu odbiorców w Polsce, ani w odbiorze czytelnicznym, ani teatralnym, trafiają jedynie do odbiorców specjalistów lub w najlepszym razie do nieprzygotowanych odbiorców przypadkowych. Odbiór tych pierwszych zawsze będzie odbiorem wąskiego grona znawców, którzy znając język, nie potrzebują przekładu. Ci drudzy zaś zawsze pozostaną kolonizatorami: nie mając świadomości różnic kulturowych, będą odbierać i czytać wyłącznie przez pryzmat własnej kultury, kolonizatorsko i niedialogowo. Czy można mieć nadzieję na zmianę tego stanu rzeczy? Zapewne tak, pod warunkiem że zburzy się owo stereotypowe przekonanie o podobieństwie, a nawet niemal identyczności kultur oraz zmieni się — nie ukrywajmy — wyhodowaną przez stulecia skłonność Polaków do kulturocentryzmu i postawy protekcyjnej wobec kultur innych „mniejszych” narodów słowiańskich (i nie tylko słowiańskich). Zapewne przebiegające współcześnie procesy globalizacji i uniwersalizacji kulturowej temu nie sprzyjają.

Relacja dialogiczna ma ze swej natury charakter relacji dwustronnej. Przedstawiony tu obraz relacji kultury polskiej i słowackiej nie jest kompletny, gdyż prezentuje stan dialogu obu kultur i udział w nim tłumaczeń dramatów wyłącznie z perspektywy polskiej. W celu uzyskania pełnego obrazu perspektywę polską powinno się porównać z perspektywą słowacką, ale badania nad udziałem słowackich tłumaczeń polskich dramatów w dialogu naszych kultur podejmowano dotąd sporadycznie i jedynie w ograniczeniu do wymiaru cząstkowego, skupiając się na twórczości poszczególnych dramatopisarzy (Fredro, Mrożek, Villqist) albo bardzo ogólnie w zakresie wąskich wycinków czasowych (XIX wiek, okres po roku 1989). W wymiarze kompleksowym problem ten czeka dopiero na opracowanie.

Aneks

Nowy dramat słowacki w Polsce

W zasadniczej części książki omówione zostały polskie przekłady słowackich dramatów, opublikowane drukiem do 2006 roku i pierwotnie data ta miała być graniczną dla niniejszego opracowania. Jednakże w 2014 roku ukazała się w Polsce jedyna jak dotąd antologia tłumaczeń dramatu słowackiego. Tak wyjątkowej publikacji nie można w niniejszej książce pominąć, gdyż jest kolejnym przykładem kontynuacji polsko-słowackiego dialogu kultur oraz udziału w nim przekładów twórczości dramatycznej. Szczegółowe analizy każdego z utworów, które weszły w skład antologii, istotnie rozbudowałyby już i tak obszerną książkę, dlatego omówione zostaną w aneksie, przy czym publikacja będzie postrzegana jako pewna całość, do czego zresztą upoważnia jej forma, w teorii literatury uznawana za odmianę gatunkową formy sylwicznej.

Antologię *Nowy dramat słowacki* przygotował białorutenista z Wydziału Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego Andriej Moskwin. Tłumaczeń utworów dokonało jedenaścioro studentów filologii słowackiej z Instytutu Sławistyki Zachodniej i Południowej Uniwersytetu Warszawskiego — nie wiemy jednak, kto z nich tłumaczył poszczególne dramaty, ponieważ ich nazwiska wymienione zostały wspólnie na karcie tytułowej książki, a nie pod poszczególnymi utworami. W wydaniu antologii uaktywniono w odbiorze przekładów nie tylko zespół studentów, ale też redaktorów książki, dwie osoby spośród nich wyróżniając biogramami na końcu publikacji. Tam również znalazł się biogram Mirona Pukana, słowackiego teatrologa, wieloletniego lektora języka słowackiego na Uniwersytecie Warszawskim, o którym we wstępie do książki Moskwin pisze, iż to „dzięki jego

pomocy i wsparciu udało się przetłumaczyć te sztuki na język polski”¹. Biogram Moskwina znalazł się na czwartej stronie okładki. Choć na wewnętrznej karcie tytułowej widnieje on jako osoba odpowiedzialna za wybór, redakcję i wstęp, jednak na froncie okładki jego nazwisko znajduje się w miejscu nazwiska autora. Okładka zatem może wprowadzać w błąd, ponieważ z zawartych na niej informacji można wysnuć wniosek, iż książka to napisana przez Moskwina publikacja na temat nowego dramatu słowackiego, a nie antologia przekładów tegoż dramatu. Samej publikacji zresztą też nie można uznać za antologię autorską, gdyż nie spełnia zasadniczego kryterium tego typu zbiorów: Moskwini sam nie jest bowiem autorem wchodzących w jej skład tłumaczeń, nie przetłumaczył ani jednego zawartego w niej utworu². Zasadniczą cechą autorskiej antologii przekładów jest suwerenność tłumacza w wyborze prezentowanych utworów oraz tworzący z nią jedność sposób tłumaczenia, ujawniający subiektywny stosunek autora antologii do tłumaczonej literatury. Można powiedzieć, że jest to antologia osobista tłumacza. W kontaktach polsko-słowackich taki typ antologii prezentuje na przykład *Bóg dał mi słowo. Antologia poezji słowackiej w przekładach Bohdana Urbankowskiego* (2002). *Nowy dramat słowacki* to antologia innego typu, to gatunkowa subodmiana, którą można określić jako antologię redaktorską. Główną cechą takiej publikacji nie jest przedstawienie odbiorcy docelowemu subiektywnego „ja” autorskiego autora-tłumacza, będącego filtrem dla prezentacji określonego fragmentu dorobku twórczego kultury wyjściowej, lecz prezentacja tejże twórczości przefiltrowanej przez „ja” autorskie wielu tłumaczy i nadrzędne „ja” redaktorskie. Rola redaktora takiej antologii polega na stworzeniu jednej (względnie) spójnej publikacji z tekstów różnych oraz na scaleniu w niej różnych zastosowanych w ich tłumaczeniu opcji translatorskich, co realizuje się zarówno w wyborze utworów do publikacji (ewentualnie do tłumaczenia, a następnie publikacji), jak i — w stopniu nie mniej ważnym — w redaktorskim opracowaniu poszczególnych tłumaczeń i całej książki. Jak wynika ze wstępu do antologii, zatytułowanego *Słowacja: czas na zmiany*, Andriej Moskwin jest właśnie takim redaktorem, ponieważ to on dokonał ostatecznego wyboru utworów do tłumaczenia i publikacji:

¹ A. MOSKWIN: *Słowacja: czas na zmiany*. W: IDEM: *Nowy dramat słowacki*. Warszawa 2014, s. 7.

² Por. definicję autorskiej antologii przekładów, sformułowaną przez Bożenę Tokarż, według której taka antologia polega na tym, że „tłumacz sam ustanawia wybór tekstów i autorów, których chciałby przedstawić odbiorcy”. B. TOKARŻ: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu*. Katowice 2010, s. 172.

Dzięki uprzejmości dyrektor Instytutu Teatralnego w Bratysławie Vladislavy Fekete otrzymałem dość obszerny plik tekstów, z których **wybrałem** cztery: *Pięć dań dla dwojga* (*Päť chodov pre dvoch*, 2007) Anny Gruskovej, *Krótkie spięcia* (*Krátke spojenia*, 2009) Vladislavy Fekete, *Komunizm* (*Komunizmus*, 2008) Viliama Klimáčka i *Krew Gazdy* (*Gazdova krv*, 2010) Ondreja Šulaja. Jedną sztukę — *Osiół Buridana* (*Buridanov osol*, 2009) Karola Horáka — zaproponował **mi** Miron Pukan, który w tym czasie pracował jako lektor języka słowackiego w Instytucie Sławistyki Zachodniej i Południowej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego³.

Bez względu na to, z jakim typem antologii przekładów literatury obcej mamy do czynienia, w jej omówieniu nie sposób pominąć kwestii wyboru ujętych w niej utworów. Kryteria wyboru mogą być różne, w zależności od celu, jaki stawia sobie autor lub redaktor antologii. Wskazując motywację i cel publikacji, Moskwin pisze, że przebywając na festiwalach teatralnych na Słowacji, w Czechach i w Polsce, zetknął się „z dość różnorodną i wielobarwną paletą współczesnego teatru słowackiego” oraz że „dramaturdzy zajmują znaczące miejsce w życiu artystycznym współczesnej Słowacji. Dlatego chciałem ich **zaprezentować i przybliżyć polskiemu odbiorcy**”⁴. Tak sformułowany cel publikacji przekładów, nastawiony na pełnienie przez nią funkcji informującej odbiorcę docelowego o kulturze wyjściowej oraz funkcji reprezentującej w stosunku do tejże kultury, jest, jak się wydaje, najbardziej typowym celem nieautorskich antologii przekładów (w odróżnieniu od antologii autorskich, dla których celem równorzędnym — a niekiedy nadrzędnym — bywa prezentacja „ja” twórczego autora-tłumacza). Wiąże się to ze zwiększoną odpowiedzialnością po stronie redaktora, który staje się ambasadorem kultury wyjściowej w kręgu docelowym i na którego przenosi się odpowiedzialność za zapewnienie odpowiednich warunków do tego, by realizowana komunikacja międzykulturowa okazała się skuteczna i by dialog kultur zakończył się sukcesem dla obu stron. O tym, jak trudne i odpowiedzialne to zadanie w odniesieniu do przekładu z kultury peryferyjnej i mało znanej w kontekście docelowym, była już mowa w zasadniczej części niniejszej pracy. W omawianej antologii za kryterium wyboru przyjęto rozgłos wybranych autorów w kontekście rodzimym: „Napisane w latach 2007–2010, prezentują twórczość znanych dramaturgów słowackich” — pisze Moskwin⁵. Oznacza to, iż wybór został dokonany

³ A. MOSKWIN: *Słowacja: czas na zmiany...*, s. 7. Podkr. — L.S.

⁴ Ibidem. Podkr. — L.S.

⁵ Ibidem.

z perspektywy kultury wyjściowej. W świetle peryferyjności kultury słowackiej w kręgu przyjmującej kultury polskiej stawia to pod znakiem zapytania powodzenie przedsięwzięcia: trudno oczekiwać, iż wysoki poziom rozgłosu jakiejkolwiek twórczości w kulturze wyjściowej peryferyjnej w kręgu docelowym automatycznie znajdzie w nim potwierdzenie. By zwiększyć szansę na to, konieczne jest dochowanie wyjątkowej staranności i troski o jak najlepsze zaprezentowanie wybranych utworów odbiorcom docelowym.

Uznając autonomię twórcy antologii w zakresie wyboru utworów słowackich godnych przybliżenia polskiemu odbiorcy, trzeba zwrócić uwagę na uzasadnienie owego wyboru⁶. Poza ogólnikowymi stwierdzeniami, że „dramaturdzy zajmują znaczące miejsce w życiu artystycznym współczesnej Słowacji” i że antologia zawiera utwory znanych słowackich dramatopisarzy, z lektury słowa wstępnego polski odbiorca nie uzyska bliższych informacji na temat współczesnego dramatu słowackiego, nie dowie się, w jakim stopniu ani dlaczego wybrane do antologii utwory są ważne dla współczesnego słowackiego odbiorcy. Ukryta w wypowiedzi Moskwina sugestia reprezentatywnego charakteru twórczości wybranych autorów względem całej twórczości dramaturgicznej na Słowacji w ostatnich latach (dekadzie) wiąże się z przypisywaną przekładowi funkcją informacyjną i reprezentatywną, jednakże faktyczna reprezentatywność zaproponowanego wyboru pozostaje kwestią dyskusyjną, ponieważ w kręgu kultury wyjściowej z pewnością można wymienić kilku dramatopisarzy co najmniej tak samo znanych, jak Anna Grusková, Ladislava Fekete czy Ondrej Šulaj. Wydaje się, że wystarczy przejrzeć dostępny na stronie Instytutu Teatralnego w Bratysławie wykaz premier od roku 2001⁷ i skonfrontować go z propozycją Moskwina. Umieszczone na końcu książki biogramy autorów nie w każdym przypadku potwierdzają uzasadnienie wyboru. Moskwin nie skorzystał przy tym z okazji do podjęcia próby zbudowania ciągłości odbioru poszczególnych twórców i w ogóle dramaturgii słowackiej w polskim kontekście przyjmującym, gdyż nie pokusił się o sprawdzenie, czy wybrani autorzy są już choćby w minimalnym stopniu znani polskim odbiorcom ani też czy którykolwiek z zaprezentowanych utworów nie był już wcześniej tłumaczony i prezentowany polskiemu odbiorcy, wprowadzając czytelników książki w błąd stwierdzeniem: „Warto zaznaczyć, że utwory sceniczne tych dramaturgów ukazują się w Polsce po raz pierwszy”⁸.

⁶ Zob. B. TOKARZ: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu...*, s. 172.

⁷ <http://www.theatre.sk/sk/divadlo-na-slovensku/Premiery> [dostęp: 4.10.2014].

⁸ A. MOSKWIN [tekst niezatytułowany]. W: IDEM: *Nowy dramat słowacki...*, s. 5.

Tymczasem polski odbiorca miał szansę zetknąć się z utworami trojga spośród prezentowanych w antologii autorów: czytelnik niniejszej książki wie, że od 1997 roku funkcjonuje w polskiej kulturze dramat Viliama Klimáčka *Nowa skóra*⁹, w 2006 roku Teatr Polskiego Radia przedstawił słuchowisko Karola Horáka *La musica* w tłumaczeniu Hanny Bielawskiej-Adamik i w reżyserii Henryka Rozena¹⁰, a umieszczony w antologii przekład dramatu Ladislavy Fekete *Krátke spojenia* jest kolejnym tłumaczeniem tego samego utworu, gdyż pierwszy w serii przekład autorstwa Hanny Bielawskiej-Adamik i Stefana Adamika ukazał się w numerze 10. „Dialogu” w 2009 roku.

Moskwin, dokonując takiego właśnie wyboru i sugerując, że czytelnik ma do czynienia ze znanymi słowackimi twórcami, nadto prezentowanymi w Polsce po raz pierwszy, narzuca polskiemu odbiorcy własną interpretację tego obszaru kultury słowackiej. Trzeba jednak podkreślić, że taki wybór i prezentacja, choć arbitralne, są przejawem suwerennej decyzji autora wyboru i jako taką — należy ją szanować. Każdy ma prawo do własnego wyboru. Pamiętając przy tym, jaka odpowiedzialność ciąży na pośredniku w dialogu międzykulturowym nie tylko w odniesieniu do tekstów użytkowych, ale też artystycznych, można oczekiwać, że wyboru dokonano z najlepszymi intencjami, odpowiedzialnie i kompetentnie w stosunku do obu kręgów: wyjściowego i odbiorczego.

Antologia jako forma sylwiczna musi zawierać jakiś element czyniący ją wypowiedzią wewnętrznie spójną przynajmniej w minimalnym stopniu, inaczej będzie po prostu przypadkowym zbiorem niepowiązanych tekstów. Takim elementem wiążącym dla antologii autorskich — osobistych może być już samo nazwisko autora, który jest zarazem tłumaczem. Jak się wydaje, w przypadku antologii redaktorskiej samo nazwisko redaktora raczej trudno uznać za wystarczający sygnał spójności, jeśli przyjąć, iż jest to kategoria estetyczna, a nie techniczna. W antologii *Nowy dramat słowacki* uspoźnienie zawiera się już w tytule publikacji, gdyż chodzi o dramat **nowy**, przy tym Moskwin podkreśla fakt niemal jednoczesnego powstania oryginałów prezentowanych utworów oraz akcentuje jako czynnik scalający poruszaną w nich tematykę:

⁹ W 2009 roku studenci Akademii Teatralnej w Warszawie — Wydziału Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku przygotowali inscenizację pt. *Miasto pana Aureliusza* w reżyserii Marty Rau, będącą teatralną adaptacją opartą na kilku opowiadaniach Klimáčka z tomu *Noga w nogę* w tłum. Marii MARJAŃSKIEJ-CZERNIK. Por. <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/43774,szczegoly.html> [dostęp: 10.10.2014].

¹⁰ <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/49135,szczegoly.html> [dostęp: 10.10.2014].

Pięć tekstów włączonych do antologii tworzy pewną całość. [...] Przede wszystkim pokazują procesy zachodzące w słowackim społeczeństwie na przestrzeni ostatnich trzydziestu lat, poczynając od roku 1984 (*Komunizm*) aż po współczesność (*Krótkie snięcia*)¹¹.

Nadto elementem uspojującym może być wskazany przez Moskwina zakładany sposób odbioru przedstawionych tłumaczeń dramatów, które — o czym była mowa w zasadniczej części książki — mogą być tłumaczone z nastawieniem na inscenizację, na lekturę lub na oba te kanały równocześnie. Moskwini pisze: „W zamyśle autora tej antologii przedstawione teksty mają szansę znalezienia się na deskach polskich teatrów”¹², co zdaje się sugerować, że przekłady powstały nie z wyłącznym przeznaczeniem do recepcji czytelniczej, lecz także z nastawieniem na inscenizację. Taka intencja, zmierzająca do przybliżenia utworów i autorów polskiemu odbiorcy zarówno za pośrednictwem lektury (co samo przez się wpisane jest w formę publikacji książkowej), jak i odbiór teatralny w postaci przyszłych inscenizacji, określać powinna strategię przekładu prezentowanych tekstów.

Dramatopisarze uwzględnieni w antologii reprezentują różne pokolenia i różne „szkoły” dramatopisarskie. Najstarszym dramatopisarzem w tym gronie jest Karol Horák (1943), który swoją karierę zaczynał w drugiej połowie lat sześćdziesiątych XX wieku jako librecista i reżyser inscenizacji poezji, związany z amatorskim teatrem alternatywnym. Na scenie profesjonalnej debiutował w latach siedemdziesiątych jako dramaturg, opracowujący na potrzeby teatru cudze utwory. Pierwszy dramat jego autorstwa został wystawiony w 1984 roku. Początkowo Horák sięgał po tematykę historyczną, pokazując jej aktualność: na znane mity, przypowieści, motywy biblijne nakładał motywy współczesnej rzeczywistości. Takie kreatywne, uwspółcześniające sięganie do zasobów historii do dziś pozostaje cechą charakterystyczną jego dramatopisarstwa, obok mieszania gatunków i tworzenia form synkretycznych, operujących tragikomizmem. Twórca przyjmuje przy tym konsekwentnie postawę alternatywną wobec tradycyjnego dramatu i teatru oraz wobec następujących po sobie mód teatralnych i dramatopisarskich, unika zarazem jednoznacznej, prostej ideologizacji swoich wypowiedzi artystycznych. Jego dramaty sytuowane są w pobliżu dramatu ekspresjonistycznego, jednak dzięki formie otwartej bez typowego dla tego nurtu dydaktyzmu. Jako silnie zmetaforyzowane, pełne intertekstualności i palimpsestowości, skarnawalizowane wy-

¹¹ A. MOSKWIN: *Słowacja: czas na zmiany...*, s. 8.

¹² A. MOSKWIN [tekst niezatytułowany]. W: IDEM: *Nowy dramat słowacki...*, s. 5.

powiedzi o świecie, kreślą groteskowy obraz współczesności. Warto zaznaczyć, że Horák swoje utwory zawsze pisze dla konkretnej sceny: początkowo był to teatr studencki w Prešovie, potem kolejno sceny profesjonalne w Martinie, Zvolenie, Prešovie, wreszcie scena Słowackiego Teatru Narodowego w Bratysławie. Zaprezentowany w polskiej antologii dramat *Osiół Buridana* był piątym z kolei utworem napisanym dla Teatru Alexandra Duchnoviča w Prešovie.

Doświadczonym twórcą jest też Ondrej Šulaj (1949), znany jednak przede wszystkim jako dramaturg, scenarzysta i reżyser, kojarzony bardziej z filmem niż z teatrem. Przed kilkoma laty opublikował on zbiór swoich scenariuszy raczej, niż dramatów, będących adaptacjami utworów słowackich prozaików. Takim utworem jest też wybrany przez Moskwina tekst Šulaja pt. *Krew Gazdy*.

Klasycznym już dla współczesnego słowackiego dramatu twórcą jest Viliam Klimáček, znany czytelnikowi niniejszej książki, gdyż jego twórczość omówiono już w części zasadniczej w związku z powstałym w 1997 roku polskim tłumaczeniem jego dramatu *Nowa skóra*. Klimáček pisze dramaty głównie dla swojego teatru GUnaGU, zatem podobnie jak w przypadku Karola Horáka, należy uznać, że przede wszystkim pisze je na potrzeby teatru, a dopiero w następnej kolejności — do publikacji. W antologii Moskwina spośród utworów Klimáčka znalazła się tragedia *Komunizm*, którą jednak wystawił nie GUnaGU, lecz bratysławska scena Divadlo Aréna.

Niemalý dorobek dramatopisarski ma też Anna Grusková (1962), związana ze słowackim ruchem feministycznym, reżyserująca własne utwory, próbująca swych sił w różnych formach: w dramatach, scenariuszach, słuchowiskach. Jej twórczość sytuuje się w kręgu współczesnego dramatu społecznego (psychologiczno-społecznego), bliższego jednak tradycji niemieckiej *Volkstück* (twórczość Carla Zuckermayera czy Ödöna von Horvátha) niż angielskiej *in-yer-face*. Zaproponowanym przez Moskwina polskiemu odbiorcy dramatem *Pięć dań dla dwojga* Grusková nawiązuje do twórczości Arthura Schnitzlera, reprezentanta wiedeńskiej *Volkstück* i modernizmu z przełomu wieków XIX i XX.

Najmniej doświadczoną dramatopisarką w tym gronie jest Vladislava Fekete (1973), autorka dwóch słuchowisk radiowych, tłumaczka dramatów rosyjskich i serbskich, reżyserka, publicystka i szefowa Instytutu Teatralnego w Bratysławie. Dotychczas Fekete napisała jeden dramat *Krótkie śpięcia*, wystawiony w Czechach, ale nie na Słowacji, i co ciekawe — do dziś nieopublikowany w oryginale.

Antologię otwiera tragedia Viliama Klimáčka *Komunizm*, opowiadająca o trzyosobowej słowackiej rodzinie, której członkowie w różny sposób uwikłani są w relacje z określonym w tytule systemem

politycznym, obowiązującym w Czechosłowacji w czasie, w którym toczą się wydarzenia utworu. W chwili gdy ujawniają się skrywane dotąd tajemnice, dochodzi do katastrofy; okazuje się, że system ma całkowitą władzę nad człowiekiem: jego życiem i śmiercią. Utwór jest mocno osadzony w realiach Słowacji (Czechosłowacji) roku 1984. Z perspektywy przekładu jedną z najbardziej charakterystycznych jego cech jest silne nasycenie aluzyjnością i intertekstualnością oraz wieloma wyrazami-realiami, które mogą być głównymi nośnikami obcości w odbiorze sekundarnym, a które w oryginale określają koloryt kulturowy oraz wskazują czas historyczny przedstawianych zdarzeń. W polskiej wersji językowej widać dążenie do niwelowania sygnałów obcości zarówno w tekście tłumaczenia (na przykład nazwa-realium sieci sklepów Tuzex zostaje znaturalizowana zastąpieniem jej polskim odpowiednim Pewex), jak i w licznych przypisach, których autorstwa nie można jednak przypisać tłumaczowi (tłumaczom), lecz redaktorowi (redaktorom), wszystkie bowiem podpisane są skrótem „red.”. Redaktor wyjaśnia więc, kim były postaci historyczne, których nazwiska pojawiają się w dramacie: Jozef Króner, Emil Zátopek, Gustáv Husák, Leonid Breżniew, Jurij Andropow, Ilja Riepin, Iwan Sirko, Feliks Dzierżyński, Ludvík Hlavačka, wskazuje obce dzieła, przywoływane w utworze, opisuje ich treść oraz mniej lub bardziej jasno odtajnia znaczenie aluzji, czynionych do nich w dramacie. Chodzi o: powieść George’a. Orwella 1984, baśń braci Grimmów *O wilku i siedmiu kozłatkach*, filmy *Obchod na korze*, *Pancernik Patiomkin* i *San Babila, godzina 20*, obraz Ilji Riepina *Kozacy piszą list do sultana*. Do tej grupy można też zaliczyć przypis opisujący działalność amerykańskiej grupy muzycznej Vanilla Fudge. Redaktor wyjaśnia niektóre słowackie (czechosłowackie) realia: czasopismo „Svět socialismu” i konkurs recytatorski „Puškinov pamätník”. Przy tak dużej liczbie objaśniających przypisów mogłoby się wydawać, że utwór w polskim tłumaczeniu nie zawiera już żadnych sygnałów obcości, utrudniających odbiorcy sekundarnemu jego interpretację. Tymczasem znalazły się w nim słowackie realia, których ani tłumacz, ani redaktor nie wyjaśnili. Czytając przekład, polski odbiorca nie dowie się zatem, kim jest Juraj Kukura, któremu Klimáček dedykował swój utwór, podkreślając, że dramat powstał właśnie na podstawie jego pomysłu (nawiasem mówiąc, nazwisko tego słowackiego aktora zostało niepoprawnie odmienione w translacji: zgodnie z normą języka polskiego powinno mieć w datiwie formę Kukurze, forma Kukurowi jest słowacyzmem); nie odczyta aluzyjności jednej z replik, w której przywołana została nazwa ulicy Bartolomejskiej (chodzi o ulicę, przy której w Pradze znajduje się więzienie); nie zrozumie też rozmowy między postaciami utworu o dzwoniących

naraz w całej dzielnicy telefonach, która jest aluzją do wiersza Mirosłava Válka *Smutná ranná električka*, będącego tekstem kultowej dla Słowaków, antysystemowej piosenki rockowej z lat siedemdziesiątych. Mimo objaśnienia przywołanego w dramacie tytułu włoskiego filmu polski odbiorca nie zrozumie też rozmowy postaci na jego temat, bo nie wyjaśniono, co znaczy użyty w tym dialogu słowacki zwrot *Ty si Talian* — *Ty Włochu*, który w języku słowackim jest obelgą, określającą człowieka, z którym nie można się porozumieć¹³.

Jak się wydaje, ani tłumacz, ani redaktor sami nie zrozumieli w pełni dramatu Klimáčka, mimo więc opatrzenia utworu w przekładzie licznymi przypisami nie ułatwili jego zrozumienia odbiorcy sekundarnemu, pozostawiając w tekście wiele miejsc dlań niejasnych, a to oznacza translatorską porażkę. Tak liczne przypisy pozostają też w sprzeczności z wyrażoną przez Moskwina nadzieją (intencją), że zaproponowane tłumaczenia zostaną zinscenizowane: z oczywistych przyczyn nastawienie w przekładzie na inscenizację nie może prowadzić się do objaśniania miejsc niezrozumiałych za pośrednictwem przypisów. W odniesieniu do utworu Klimáčka rodzi się zresztą pytanie natury ogólnej: czy teatralizacja dramatu tak głęboko osadzonego w kulturze rodzimej ma szansę na bycie zrozumianą i sukces w odbiorze sekundarnym?. Jak pokazują losy przekładów polskich dramatów (na przykład *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego), w tym również tłumaczeń na język słowacki, próby takie na ogół kończą się niepowodzeniem.

Jeśli chodzi o drugą ze sztuk w antologii — *Krew gazdy* Ondreja Šulaja, to nie jest ona dramatem *sensu stricte*, lecz raczej scenariuszem, składającym się z poszczególnych scen-dialogów, niekiedy luźno tylko z sobą powiązanych obecnością tych samych osób lub powtarzających się motywów czy — okazjonalnie — kwestii. Utwór ten został oparty na motywach twórczości znanego już czytelnikom niniejszej książki Rudolfa Slobody, który sam siebie we własnych utworach nazywał Gazdą. Sztuka Šulaja jest więc utworem biograficznym, który opowiada o życiu Slobody w konwencji, jaką on sam przyjął w swoich utworach. Specyficzny, fikcjonalnie zakamuflowany autobiografizm, intertekstualność wewnętrzna i subwersyjność utworów Slobody — twórcy praktycznie nieznanego w polskim kontekście odbiorczym — nie ułatwiają polskiemu odbiorcy odczytania utworów pisarza, nie pomagają też w zrozumieniu dramatu Šulaja, mimo iż redaktor już na wstępie objaśnia w trzywersowym przypisie, kim był Sloboda i jakie utwory pisał.

¹³ <http://slovník.juls.savba.sk/> hasło: *Talian*.

Podobnie jak tłumaczenie utworu Klimáčka, również przekład *Krwi Gazdy* został obudowany dużą liczbą przypisów odredaktorskich. Ta informacyjno-uzupełniająca działalność redaktora nie jest jednak konsekwentna, ponieważ wyraźnie zaznacza się wybiórczość w objaśnianiu elementów utworu. I tak, w przypisach znajdziemy wyjaśnienie, kim byli Wasilij Szukszyn, Bertrand Russell, Rafael Kubelík, Nikołaj Gie, czym jest utwór Václava Havla *Wernisaż*, co znajduje się na obrazie Ilji Riepina *Burlacy na Włodze* oraz w jakich okolicznościach śpiewano rosyjską pieśń ludową *Ej, uhniem*. Nie ma natomiast wyjaśnienia, kim byli Marcel Proust, Miguel Cervantes, Bernard Shaw, Lew Tołstoj, Anton Czechow czy Božena Němcová, ani o czym opowiada *Don Kichot*, ani też — że *Czerwone i czarne* to powieść Stendahla, choć objaśnia się, że *Dracula* i *King and Country* to filmy. Oczywiście, niektóre z tych informacji nie wymagały wyjaśnień i zaniechanie ich umieszczania w przypisach jest w pełni usprawiedliwione. Ale wśród realiów objaśnionych znalazły się również takie, które tego nie wymagały, natomiast wśród nieobjaśnionych — takie, które dobrze byłoby wytłumaczyć, skoro już taką technikę niwelowania obcości w odniesieniu do analizowanego przekładu przyjęto. Wiele przypisów ma charakter redundantny w stosunku do treści samych replik. I tak, dowiadujemy się z przypisu, że *Czar Wenus* to nazwa wina, choć postać utworu w replice sama informuje o tym, że pije wino o tej właśnie nazwie; w przypisie zamieszczono informację, że Pezinok to nazwa miasta, w którym znajdował się szpital psychiatryczny, choć ta sama informacja jest zawarta w replice *Gazdy*, który proponując swojej siostrze wycieczkę do Pezinka, właśnie ów szpital wskazuje jako główną tamtejszą atrakcję. Podobnie przypisy objaśniają, że „Slovenka” i „Rude právo” to tytuły czasopism, choć taką informację znajdziemy w replikach mówiących o nich postaci. Można odnieść wrażenie, że redaktor niepotrzebnie dubluje wysiłek tłumacza, który zadbał o to, by odbiorcy sekundarnemu wyjaśnić niektóre realia za pośrednictwem tekstu głównego, mając prawdopodobnie świadomość, że przypis uważa się w teorii przekładu za translatorską porażkę i że zastosowany w przekładzie dramatu może zdyskwalifikować go jako tekst przeznaczony do inscenizacji.

Niekonsekwencję działań redaktorskich widać również w przypisach objaśniających toponimy. Wyjaśniając, że Pezinok to miasto, redaktor nie pisze, że są nim również Trenčianske Ľarmoty, tłumaczy, co to takiego Februárka, załącza przypis do nazwy Kramáre — dzielnicy Bratysławy, ale nie podaje wyjaśnienia nazwy tak istotnej dla biografii i twórczości Rudolfa Slobody, jak Devinská Nová Ves. Poważnym niedopatrzeniem jest brak przypisu do cytowanego w jednej z replik

Gazdy ośmiowersowego cytatu Psalmu 88, zaczerpniętego z Biblii Tysiąclecia, co formalnie stanowi naruszenie praw autorskich. Szkoda, że skupiając uwagę na wyjaśnieniach informacji w utworze nie najważniejszych, powszechnie znanych lub objaśnionych w samych replikach postaci dramatu, redaktor ani sam tłumacz czy tłumacze nie spróbowali przybliżyć niektórych sygnałów tekstowych, odsyłających do twórczości Slobody, zwłaszcza pojawiającego się w wypowiedzi jednej z postaci tytułu utworu *Armagedon*, który polskiemu odbiorcy mógłby pozwolić na skojarzenie utworu Šulaja z przetłumaczonym na język polski dramatem Slobody *Armagedon na Grbie*. W ten sposób zaprzepaszczone została możliwość wskazania kierunku interpretacji *Krwi Gazdy* zgodnie z intencją autora oryginału.

W sumie w obu omówionych dramatach znalazły się aż trzydzieści cztery przypisy, co jest sporą liczbą jak na przekłady, z założenia mające pozostać nie tylko lekturą, ale też trafić na scenę. Tak duże nasycenie translatów przypisami pozwala uznać, że antologia została przygotowana jednak z myślą o czytelniku, nie o teatrze. Zarazem objaśnianie zjawisk i realiów powszechnie znanych dowodzi z jednej strony, że redaktor nie ufa kompetencjom odbiorcy docelowego, nie wierzy w jego wiedzę i w umiejętność samodzielnego czytania ze zrozumieniem albo też — że sam popisuje się wiedzą, jednocześnie ubezwłasnowolniając w pewnym sensie odbiorcę. Z drugiej strony pozostają w przekładzie fragmenty niezrozumiałe, wynikające z osadzenia w kulturze wyjściowej. Mamy więc do czynienia z niedoborem tych informacji, a być może także — wiedzy tłumacza i redaktora.

Kolejnym dramatem, jaki Moskwin umieścił w antologii, jest utwór Karola Horáka *Osiół Buridana*. Bohaterem sztuki jest były górnik, któremu na łożu śmierci przypominają się najbliżsi, żyjący i dawno zmarli członkowie rodziny (także ukochana krowa Belania) i różne związane z nimi sytuacje: dawne i całkiem niedawne, ważne i błahe, tragiczne i komiczne. W dramacie tragikomizm łączy się z oniryzmem, zdarzenia biegą w sposób niechronologiczny, przeszłość miesza się z teraźniejszością, a z sytuacjami realistycznymi we wspomnieniach i w majakach umierającego starego człowieka przeplatają się sytuacje fantastyczne czy surrealistyczne¹⁴. Paradoks XIV-wiecznego francuskiego filozofa Jeana Buridana o ośle, który nie umiejąc wybrać między owsem i sianem — umiera z głodu, ma w utworze charakter metaforyczny: postaci dramatu na czele z odchodzącym starym człowiekiem

¹⁴ Zob. R. ŠTORKOVÁ MALITI: *Ako v kruhu alebo Smutnosmiešné dilemy otcov a synov*. www.monitoringdivadiel.sk/recenzie/recenzia/ako-v-kruhu-alebo-smutnosmiesne-dilemy-otcov-a-synov/ [dostęp: 4.11.2014].

również mają problemy z podejmowaniem decyzji, a brak decyzji za każdym razem ostatecznie okazuje się również brzemienne w skutki decyzją.

W przekładzie w odróżnieniu od dwóch poprzednich dramatów niemal zupełnie brak przypisów: tłumacz ani redaktor najwyraźniej nie uznali za konieczne wyjaśnienia znaczenia tytułu, odbiorca sekundarny, który nie ma wystarczającej wiedzy, musi sam dotrzeć do informacji, kim był tytułowy Buridan (nawiasem mówiąc, w polskiej wersji sztuki w replikach raz pojawia się nazwisko właściwe, kiedy indziej natomiast przekręcone na popularne na Słowacji nazwisko Buriar; być może chodzi o zwykły błąd literowy, ale rodzi się wątpliwość, czy sami autorzy publikacji wiedzieli, o kim mowa). Nie opatrzone też żadnym przypisem kilku fragmentów rymowanych w replikach, które są cytataми słowackich pieśni ludowych. Jedyne przypisy w utworze zamieszczono przy kilku replikach zarówno w oryginale, jak i w przekładzie wypowiedzianych w języku węgierskim, jednak odbiorca polski nie znajdzie już uzasadnienia obecności owych barbaryzmów w słowackim dramacie, podobnie jak nie znajdzie wyjaśnienia aluzji do historii Słowacji i skomplikowanych relacji słowacko-węgierskich (ukrytych w motywie węgierskiego celnika czy we wzmiankowanym w replikach upominaniu się o „ziemię dolną i górną”), choć — jak już powiedziano — w dwóch pierwszych przekładach w antologii w takiej sytuacji na ogół tłumacz lub — częściej — redaktor starali się wychodzić naprzeciw niedysponującemu odpowiednimi kompetencjami odbiorczymi polskiemu recypientowi.

Żadnych przypisów nie umieszczono też w tekście kolejnego przekładu w antologii: *Pięć dań dla dwojga* Anny Gruskovej. „Wyjątkiem [w antologii — L.S.] może się wydać sztuka Anny Gruskovej *Pięć dań dla dwojga* [...]” — pisze w słowie wstępnym Moskwin. Jego zdaniem, sztuka, będąca „jaskrawą diagnozą współczesnego społeczeństwa i relacji międzyludzkich”¹⁵, nie wpisuje się w tom, w którym pozostałe utwory „pokazują procesy zachodzące w słowackim społeczeństwie na przestrzeni ostatnich trzydziestu lat”¹⁶. Nawet jeśli argumentacja redaktora antologii wydaje się nielogiczna, to faktycznie można się zgodzić, iż w porównaniu z trzema już omówionymi utworami dramat Gruskovej skupia się bardziej na kwestiach psychologiczno-obyczajowych niż społecznych. Składający się z pięciu pozornie osobnych scen utwór jest opowieścią o relacjach pomiędzy dwojgiem ludzi: Oną i Onym, którzy — jak sugeruje didaskalium — w każdej scenie są

¹⁵ A. MOSKWIN: *Słowacja: czas na zmiany...*, s. 8.

¹⁶ Ibidem, s. 7.

zawsze tacy sami, zawsze inni¹⁷. Nie wiadomo więc, czy we wszystkich scenach chodzi o parę tych samych bohaterów, czy też są to różni bohaterowie; autorka utworu pozostawia tę kwestię otwartą, do decyzji inscenizatora. Nad poszczególnymi scenami w utworze nadbudowuje się motyw kulinarny. Każda z części dramatu jest opatrzona „spożywczym” tytułem: *Pomarańcza*, *Zielona herbata*, *Morskie szkara-dzieństwa* (w słowackim oryginale tytuł ten brzmi *Morské potvory* i jest neutralnym emocjonalnie określeniem produktu kulinarnego, używanym synonimicznie do nazwy *morské plody*, czyli zgodnie z przyjętym w Polsce odpowiednikiem *frutti di mare* — owoce morza¹⁸), *Pizza*, *Deser*, natomiast podtytuł całej sztuki brzmi: *Degustacja namiętności i gry towarzyskie na przyjęciu u Arthura Schnitzlera*. Chcąc dokładnie zrozumieć owo powiązanie potraktowanej tu metaforycznie sfery kulinarnej ze sferą emocjonalną, czytelnik polskiego przekładu, który nie ma odpowiedniej wiedzy, sam musi dotrzeć do informacji, kim był Arthur Schnitzler, ani tłumacz, ani redaktor bowiem nie uznali za konieczne wyjaśnienia tego w przypisie¹⁹. Polski odbiorca utworu w zasadzie zostaje więc postawiony dokładnie w takiej samej sytuacji, w jakiej znajduje się odbiorca słowackiego oryginału. Oznacza to jednak zmianę strategii twórców antologii wobec polskiego czytelnika w porównaniu z pierwszymi dwoma opublikowanymi w niej dramatami.

Ostatnim utworem w antologii jest tekst Vladislavy Fekete *Krótkie śpięcia*, rodzaj lesedramy, będący czymś pomiędzy szkicem scenariusza, dramatem a opowiadaniem, wykorzystującym chwyt „teatru w teatrze” czy raczej „dramatu w dramacie”, z bardzo rozbudowanymi, literackimi didaskaliasami, z obecnością autora — narratora, z licznymi sugestiami autobiograficznymi. Utwór ten słabo wpisuje się w antologię, bo w rzeczywistości dotyczy nie kwestii słowackich, lecz dotyka problemu wojny w byłej Jugosławii oraz traumy wojennej, powodującej rozstanie niegdyś bliskich sobie ludzi, ich rozproszenie po całej Europie, rozerwanie więzi rodzinnych i przyjacielskich, w co autorka wplata też wątek gejowski i feministyczny. Utwór nie jest osadzony w kulturze słowackiej, choć pojawia się w nim Bratysława jako jedna

¹⁷ A. GRUSKOVÁ: *Pięć dań dla dwojga*. W: A. MOSKWIN: *Nowy dramat słowacki...*, s. 161.

¹⁸ Zob. np. *Ako na morské potvory?*. „Sme” 2011-03-24. <http://restauracie.sme.sk/clanok/ako-na-morske-potvory> [dostęp: 3.11.2014]; L. JÍLENKOVÁ: *Reštaurácia Impresia: update*. „Delikatesy: jedlo, recenzie, cestopisy a dobrá káva” 28.04.2008. <http://delikatesy.etrend.sk/recenzie/restauracia-impresia-update-302> [dostęp: 3.11.2014].

¹⁹ W słowie wstępnym do antologii Moskwin wspomina jedynie, iż szuka Gruskovej powstała „w oparciu o jednoaktówki Arthura Schnitzlera”. A. MOSKWIN: *Słowacja: czas na zmiany...*, s. 8.

z przestrzeni wydarzeń, obok Birmingham oraz bliżej nieokreślonej miejscowości w Serbii. Mimo skomplikowanej, złożonej formy oryginał nie zawiera jakichś szczególnych utrudnień dla tłumacza: napisany jest współczesnym językiem, z pewnym niezbyt jaskrawym zróżnicowaniem stylistycznym w replikach postaci reprezentujących różne pokolenia. W dramacie nie są dostrzegalne niezbędne do interpretacji odniesienia intertekstualne, brak też wymagających wyjaśnienia sygnałów obcości, poza jednym, niesłowackim realium, jakim jest przywołana w utworze bałkańska forma muzyczna *sevdalinka*. Ani tłumacz (tłumacze), ani redaktor nie uznali jednak za konieczne wyjaśnienia tego polskiemu odbiorcy, utwór nie został opatrzony żadnymi dodatkowymi objaśnieniami ani komentarzami. Ciekawostkę stanowi to, że choć w antologii przetłumaczony dramat został opublikowany pod tytułem *Krótkie spięcia*, to w zamieszczonym w końcowej części książki biogramie autorki pojawia się wzmianka o nim zarówno pod tym samym tytułem, jak i pod drugim z możliwych tłumaczeń tytułu oryginalnego *Krátke spojenia*. Oryginalny tytuł *Krátke spojenia* tak właśnie powinien brzmieć w przekładzie dosłownym, ponieważ większość scen w utworze zawiera dialogi — rozmowy telefoniczne, jest też jeden mail (sms?). Tu jednak tłumacze skorzystali z przekładu niedosłownego i zinterpretowali tytuł zgodnie z tym, o czym opowiada tekst Fekete: praktycznie każdy z dialogów, czy to telefonicznych, czy innych, jest „spięciem”, mniej lub bardziej jawnym i pełnym napięcia sporem, sprzeczką czy konfliktem. Dlatego tytuł *Krótkie spięcia* wydaje się adekwatny. Szkoda, że w biogramie nie zachowano konsekwencji w translacji tytułu. Niestety, biogram tej autorki jest najgorszym w całej antologii, w zakresie tłumaczenia pełnym błędów formalnych (na przykład tytuł *Malá vianočná panika* oddany jako *Mała wielkanocna panika*, choć powinno być: *bożonarodzeniowa*, nazwa Vojvodina przetłumaczona jako *Wojewodzina* — sic!).

Jakość przekładu wszystkich utworów w antologii nie jest zresztą najwyższa. W translatach liczne są kalki językowe oraz błędy świadczące o tym, że najwyraźniej tłumacze nie ustrzegli się hipnozy bliskości językowej i choć ogólnie nie narusza to sensu ani znaczenia, sprawia, że utwory drażnią niepoprawnością w warstwie języka sekundarnego. Antologia jako całość wydaje się potwierdzać wszystkie te zjawiska, które można było zaobserwować, przeglądając dotychczasowy udział polskich tłumaczeń dramatów słowackich w dialogu między naszymi kulturami. Potwierdza przede wszystkim, że tłumaczenie w obrębie języków bliskich wcale nie jest łatwiejsze niż w obrębie języków odległych i nawet tłumaczom z przygotowaniem — a za takich należy uznać studentów słowacystyki, którzy są autorami

przekładów zawartych w antologii — może sprawić niemało problemów, zwłaszcza w zakresie interferencji i hipnozy języka oryginału. Pewnym usprawiedliwieniem dla tłumaczy utworów antologii może być fakt, że są oni translatorami początkującymi, o niewielkim lub może nawet żadnym doświadczeniu, zatem poziom ich przygotowania trzeba ocenić jako raczej niski. Dla takich tłumaczy i dla dokonanych przez nich przekładów tym ważniejsze znaczenie ma odpowiedzialna opieka redaktorska, która niestety w zaprezentowanej antologii wyraźnie zawiodła. Jak się wydaje, redaktorzy — którzy na karcie tytułowej wymienieni są także jako redaktorzy językowi i korektorzy — z tej akurat roli wywiązali się słabo, zabrakło im konsekwencji, a być może również wiedzy, by uzupełnić niedostatki w pracy tłumaczy. Koncentrując się na obudowywaniu tłumaczeń przypisami (a i to wyłącznie w odniesieniu do dwóch pierwszych tekstów w wyborze), najwyraźniej zapomnieli o potrzebie redakcji językowej i korekty. Takie podejście do tomu, mającego reprezentować ważny wycinek słowackiego dorobku kulturalnego, stoi w sprzeczności z deklarowaną przez Moskwina we wstępie do antologii wysoką oceną współczesnej dramaturgii słowackiej i podkreślaniem jej miejsca w słowackiej kulturze oraz z wyrażonymi ambicjami zwrócenia na nie uwagi polskiego odbiorcy. Trudno się spodziewać, że odbiorca docelowo doceni tę twórczość, jeśli dostarczone mu jej przekłady nie są najwyższej próby i wydają kiepskie świadectwo o oryginałach. Trudno też oczekiwać od odbiorcy sekundarnego zainteresowania proponowaną mu za pośrednictwem przekładów literaturą i kulturą, jeśli sam pośrednik w komunikacji międzykulturowej okazuje wobec niej stosunek lekceważący, i to mimo deklarowania, że chce być jej ambasadorem.

Antologia potwierdza również brak ciągłości odbioru twórczości słowackiej po stronie polskiej oraz brak dbałości o to nawet wśród samych — teoretycznie przygotowanych — tłumaczy. Widać wyraźnie, że znajomość kultury słowackiej w Polsce jest znikoma, wszelkie jej prezentacje z trudem torują sobie drogę do polskiego odbiorcy. Niewielkie środowisko polskich słowacystów oraz osób prezentujących odpowiednie przygotowanie do popularyzowania kultury słowackiej w Polsce jest silnie zatomizowane, co ułatwia występowanie w roli jej ambasadorów osób przypadkowych. Nie można kwestionować dobrych intencji, przyświecających tym osobom, a z perspektywy dialogu kultur owe intencje można uznać za pożądane sygnały upowszechniającego się po stronie polskiej zainteresowania kulturą naszego południowego sąsiada i aktywizacji dialogicznej w kontaktach obu kultur. Jednakże tacy nieprzygotowani ambasadorowie, w nieuzasadnionym poczuciu wyższości kultury polskiej nad słowacką, postrzegają swoją

rolę jako swoistą misję wobec kultury sąsiada zza Tatr i wskutek własnej nieuświadomionej niekompetencji trwają w przekonaniu o pionierskim charakterze podejmowanych przez siebie działań. Tymczasem efekty owych działań z reguły pozostają nikłe, dalekie od zamierzonych celów, a nierzadko odwrotne niż przewidywane.

Publikacja antologii *Nowy dramat słowacki* to z pewnością zamierzenie ambitne, pożądane z perspektywy polsko-słowackiego dialogu kultur, niemniej jednak sposób jego realizacji pozostawia uczucie niedosytu i rozczarowania. Czy zaproponowane w niej przekłady utworów zostaną zinscenizowane i przejdą próbę sceny, tak jak życzy sobie tego kierujący przedsięwzięciem Andriej Moskwin, trudno przewidzieć. Za mało czasu upłynęło od chwili publikacji antologii, by móc o tym wyrokować. Ewentualne inscenizacje wymagałyby jednak wielu zmian i poprawek w zaproponowanych w antologii tłumaczeniach. Czy zatem przekłady pięciu „nowych dramatów słowackich” włączą się aktywnie w polsko-słowacki dialog kultur, czy też pozostaną kolejnymi przekładami zerowymi? Czas pokaże.

Bibliografia

Teksty źródłowe

- BUKOVČAN I.: *Slučka pre dvoch, anebo domáca šibenica*. Bratislava 1970.
- BUKOVČAN I.: *Stryczek dla dwóch, czyli rzeź domowa*. Tłum. B.S. KUNDA. Kraków 2006.
- FELDEK L.: *Próba*. Tłum. J. WACZKÓW. „Literatura na Świecie” 1991, nr 3, s. 247–308.
- FELDEK L.: *Skúška*. V: IDEM: *Dve hry o pravde*. Bratislava 1990, s. 83–132.
- GREGOR-TAJOVSKÝ J.: *Matka*. http://zlatyfond.sme.sk/dielo/896/Tajovsky_Matka/ [dostęp: 10.01.2014].
- GREGOR-TAJOVSKÝ J.: *Matka*. Tłum. F. GWIŹDŹ. Warszawa 1925.
- KARVAŠ P.: *Eksperyment Damokles*. Tłum. Z. HIEROWSKI. „Dialog” 1968, nr 3, s. 30–71.
- KARVAŠ P.: *Experiment Damokles*. V: IDEM: *Veľká parochňa a iné hry 2*. Bratislava 1990, s. 243–326.
- KLIMÁČEK V.: *Nová koža*. „Slovenské pohľady” 1992, č. 7, s. 75–83.
- KLIMÁČEK: *Nowa skóra*. Tłum. L. SPYRKA. „FA-art” 1997, nr 2–3, s. 29–33.
- MOSKWIN A.: *Nowy dramat słowacki*. Warszawa 2014.
- SLOBODA R.: *Armagedon na Grbe*. „Javisko” 1993, č. 5, s. 21–27.
- SLOBODA R.: *Armagedon na Grbie*. Tłum. H. BIELAWSKA-ADAMIK i Š. ADAMIK. „Dialog” 2002, nr 4, s. 52–69.
- SOLOVIČ J.: *Kráľovná noci v kamennom mori*. Bratislava 1984.
- SOLOVIČ J.: *Królowa nocy na kamiennej pustyni: komedia w trzech aktach*. Tłum. Z. WÓJCIK. Warszawa 1985.
- ULIČIANSKA Z.: *Citová zmes*. „Aspekt” 2001, č. 2, s. 169–174.
- ULIČIANSKA Z.: *Uczuciowa mieszanka*. Tłum. H. BIELAWSKA-ADAMIK i Š. ADAMIK. „Dialog” 2002, nr 4, s. 70–83.

Literatura cytowana

- 2010: Międzynarodowy Rok Zbliżenia Kultur. <http://www.unesco.pl/rok-zblizenia-kultur/> [dostęp: 17.10.2010].
48. premiera na jubileusz 30-lecia „Orfy”. http://www.miesto.zgierz.pl/infoserwis_is_embed/popup.php?artid=1922 [dostęp: 26.08.2013].
- A.BL.: *Ivan Bukovčan v poľštine*. (26.09.2006). <http://www.litcentrum.sk/33883> [dostęp: 25.08.2013].
- Agreed Conclusions of the third Euro-Mediterranean Conference of Ministers of Culture, Athens, 29—30 May 2008*. http://ec.europa.eu/external_relations/euromed/docs/culture_concl_0508_en.pdf [dostęp: 30.09.2014].
- Ako na morské potvory?*. „Sme” z 24.03.2011. <http://restauracie.sme.sk/clanok/ako-na-morske-potvory> [dostęp: 3.11.2015].
- ANDREJČÁKOVÁ E.: *Spisovateľ Ľubomír Feldek: Nevzdávam sa ani minúty svojho života*. „Sme Kultúra” z 3.01.2013. <http://kultura.sme.sk/c/6654224/spisovatel-lubomir-feldek-nevzdavam-sa-ani-minuty-svojho-zivota.html#ixzz2PZOVUb6K> [dostęp: 5.02.2013].
- AWDIEJEW A.: *Świadomość i nieświadomość w komunikacji*. W: *Świadomość językowa w komunikowaniu*. Red. M. STECIAŁG, M. BUGAJSKI. Zielona Góra 2012, s. 41—48.
- Bachtin. *Dialog — język — literatura*. Red. E. CZAPLEJEWICZ i E. KASPERSKI. Warszawa 1983.
- BACHTIN M.: *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Tłum. N. MODZELEWSKA. Warszawa 1970.
- BACHTIN M.: *Słowo w poezji i słowo w powieści*. Tłum. W. GRAJEWSKI. W: *Teorie literatury XX wieku*. Red. A. BURZYŃSKA i M.P. MARKOWSKI. Kraków 2006, s. 171—184.
- BACHTIN M.: *Twórczość Franciszka Rabelais’go a ludowa kultura średniowiecza i renesansu*. Tłum. A. i A. GORENIOWIE. Opracowanie, wstęp i weryfikacja przekładu S. BALBUS. Kraków 1975.
- BALCERZAN E.: *Czym jest nieprzekładalność — faktem praktyki translatorskiej czy zmyśleniem teoretyków?*. W: *Przekład artystyczny a współczesne teorie translologiczne*. Red P. FAST. Katowice 1998, s. 57—71.
- BALCERZAN E.: *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*. Katowice 1998.
- BALCERZAN E.: *Poetyka przekładu artystycznego*. W: IDEM: *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*. Katowice 1998, s. 17—31.
- BALCERZAN E., OSIŃSKI Z.: *Spektakl teatralny w świetle teorii informacji*. W: *Problemy teorii dramatu i teatru*. Red. J. DEGLER. Wrocław 1988, s. 333—350.
- BALOWSKI M.: *Zarys dziejów bohemistyki w Polsce*. W: *Czesi*. Red. L.M. NIJAKOWSKI. Warszawa 2012, s. 99—118.

- BALUCH J.: *Polak myśli o słowackich dylematach*. W: *Kim są Słowacy? Historia, kultura, tożsamość*. Red. J. PURCHLA, M. VÁŠÁRYOVÁ. Kraków 2005, s. 117–124.
- banic: *Enem pro nás a pro naše dítky „Parameter“* 9. marec 2009 — 10:01 | banic. <http://www.parameter.sk/sk/sekcia/to-slovensko-nase/2009/03/09/enem-pro-nas-pro-nase-ditky> [dostęp: 18.10.2013].
- BARAN B.: *Przedmowa*. W: *Filozofia dialogu*. Wybrał, opracował i przedmową opatrzył B. BARAN. Kraków 1991, s. 7–35.
- BARAŃCZAK S.: *Ocalone w tłumaczeniu*. Poznań 1992.
- BARDIJEWSKA S.: *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*. Warszawa 2001.
- BASAJ M.: *O antroponimach w przekładach z języków blisko spokrewnionych*. W: *Onomastyka literacka*. Red. M. BIOLIK. Olsztyn 1993, s. 337–343.
- BASSNETT S.: *Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre*. In: S. BASSNETT, A. LEFEVERE: *A Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Clevedon—Philadelphia—Toronto—Sydney—Johannesburg 1998, s. 90–108.
- BASSNETT S.: *Translating Dramatic Texts*. In: *EADAM: Translation Studies*. London—New York 1991, s. 123–135.
- BASSNETT S.: *Translating for the Theatre: The Case against Performability*. „TTR : traduction, terminologie, rédaction” 1991, vol. 4, n° 1, p. 99–111. <http://erudit.org/revue/ttr/1991/v4/n1/037084ar.pdf> [dostęp: 24.07.2014].
- BASSNETT-McGUIRE S.: *Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts*. In: *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. Ed. by T. HERMANS. New York 1985, s. 87–102.
- BATOWSKI H.: *Kieszonkowy słownik polsko-słowacki i słowacko-polski*. Warszawa 1959.
- BATOWSKI H.: *Wstęp*. W: J. KOLLÁR: *Wybór pism*. Oprac. H. BATOWSKI. Wrocław 1954, s. III—CXXIX.
- BENEDICT R.: *Wzory kultury*. Tłum. J. PROKOPIUK. Warszawa 1999.
- BERGO B.: *Emmanuel Lévinas*. In: *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Principal editor E.N. ZALTA. The Metaphysics Research Lab Center for the Study of Language and Information Stanford University. <http://plato.stanford.edu/entries/levinas/> [dostęp: 29.07.2014].
- BILCZEWSKI T.: *Komparatystyka i interpretacja. Nowoczesne badania porównawcze wobec translatologii*. Kraków 2010.
- BÍLIK R.: *Lubomír Feldek*. Bratislava 2000.
- BŁESZYŃSKI J.: *Tłumaczenie w świetle nowego prawa autorskiego*. http://www.translegis.com.pl/ll_archiwum/LL_3_1.pdf [dostęp: 23.09.2014].
- BOBROWNICKA M.: *„Antyгона i inni” Petra Karvaša na tle współczesnych wersji sofoklesowskiego mitu*. W: *EADAM: Z problemów literatur słowiańskich*. Katowice 1976, s. 207–222.
- BOBROWNICKA M.: *Dramat czeski i słowacki na scenach polskich*. Wrocław—Warszawa—Kraków 1965.
- BOBROWNICKA M.: *Hviezdoslav — dramaturg*. „Slavia Occidentalis” 1961, t. 21, s. 45–61.

- BODZIANY M.: *Profil kulturowy żołnierzy wielonarodowych jednostek wojskowych w strukturach SZ RP. „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Oficerskich Wojsk Lądowych im. gen. Tadeusza Kościuszki”* 2010, nr 2, s. 100–119. Tekst dostępny również online http://www.zeszyty-naukowe.wso.wroc.pl/abstracted.php?level=4&id_issue=875173 [dostęp: 10.03.2011].
- BOGACKI R.: *Paweł Stalmach a Słowacja*. W: *Związki i paralele literatury polskiej i słowackiej*. Red. M. BOBROWNICKA. Kraków 1970, s. 109–113.
- BOGACKI R.: *Rola Śląska Cieszyńskiego w kontaktach kulturalnych polsko-słowackich w XIX i XX wieku (do roku 1939)*. V: *Vzťahy slovenskej a poľskej literatúry od klasicizmu po súčasnosť*. Red. M. BAKOŠ. Bratislava 1972, s. 241–252.
- BOŃCZA BUKOWSKI P. DE, HEYDEL M.: *Polska myśl przekładoznawcza. Badacze, teorie, paradygmaty*. W: *Polska myśl przekładoznawcza. Antologia*. Red. P. DE BOŃCZA BUKOWSKI, M. HEYDEL. Kraków 2014, s. 7–38.
- BORKOWSKA G.: *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*. Warszawa 1996.
- BRTAŇ R.: *Z polsko-slovenských literárnych kontaktov v prvej polovici 19. storočia*. V: *Vzťahy slovenskej a poľskej literatúry od klasicizmu po súčasnosť*. Red. M. BAKOŠ. Bratislava 1972, s. 63–82.
- BUBER M.: *Ja i Ty*. Wybór i tłum. J. DOKTÓR. Warszawa 1992.
- BUCZEK M.: *O polskich przekładach prozy Vincenta Šikuli*. Katowice 2010.
- BUDYTA-BUDZYŃSKA M.: *Socjologia narodu i konfliktów etnicznych*. Warszawa 2013.
- BUFFA F.: *Bezekvivalentnosť v polsko-slovenskom komparatívnom pláne*. V: *Slovensko-poľské vzťahy v realiách interkultúrnej komunikácie. Zborník príspevkov z medzinárodnej vedeckej konferencie*. Red. J. DUDÁŠOVÁ. Prešov 2000, s. 140–143.
- BURSZTA W.J.: *Antropologia kultury. Tematy, teorie, interpretacje*. Poznań 1998.
- BURSZTA W.J.: *O formach komunikacji pośredniej w badaniach antropologicznych*. W: *Przemilczenia w relacjach międzykulturowych*. Red. J. GOSZCZYŃSKA, G. SZWAT-GYŁBOWA. Warszawa 2008, s. 43–53.
- BURSZTA W.J.: *Różnorodność i tożsamość. Antropologia jako kulturowa refleksyjność*. Poznań 2004.
- BYLINA S., JAROSZEWICZ-KLEIDIENST B., MADANY E., RUSSOCKA J.: *Stosunki literackie polsko-czeskie i polsko-słowackie 1890–1939*. Red. J. ŚLIZIŃSKI. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1978.
- BŽOCH J.: *Sloboda polemik a ironik*. V: IDEM: *Literárne soboty*. Bratislava 1990, s. 133–134.
- ČAHOJOVÁ B.: *Dráma bez životodarných síl*. V: *Otvorené divadlo v uzavretej spoločnosti*. Red. V. ŠTEFKO. Bratislava 1996, s. 5–22.
- CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ M.: *Z divadelných počiatkov na Slovensku*. Bratislava 1997.
- CIEŚLIKOWA A.: *Jak ocalić w tłumaczeniu nazwy własne*. W: *„Między oryginałem a przekładem”. T. 2: Przekład, jego tworzenie się i wpływ*. Red. M. FILIPOWICZ-RUDEK, J. KONIECZNA. Kraków 1996, s. 311–320.

- CHOMSKY N.: *Zagadnienia teorii składni*. Tłum. I. JAKUBCZAK. Wrocław 1982.
- CHROBÁKOVÁ S.: *Slobodov Armagedon*. „Romboid” 1997, č. 5–6, s. 98–101.
- CONSTANTINO L.: *Teoria przekładu w Polsce*. W: *50 lat polskiej translatoryki. Materiały z konferencji naukowej zorganizowanej przez Instytut Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego w Warszawie w dniach 23–25 listopada 2007 r.* Red. K. HEJWOWSKI, A. SZCZĘSNY, U. TOPCZEWSKA. Warszawa 2009, s. 66–77.
- CULLER J.: *Konwencja i oswojenie*. Przeł. I. SIERADZKI. W: *Znak, styl, konwencja*. Wybrał i wstępem opatrzył M. GŁOWIŃSKI. Warszawa 1977, s. 146–196.
- CZAPLEJEWICZ E.: *Wprowadzenie do pragmatycznej teorii dialogu*. W: *Dialog w literaturze*. Red. E. CZAPLEJEWICZ i E. KASPERSKI. Warszawa 1978, s. 11–47.
- DAROVEC P.: *Miejsce w zdarzeniu*. Tłum. T. GRABIŃSKI. W: *Miejsce w zdarzeniu. Antologia współczesnych opowiadań słowackich*. Wybór i posłowie P. DAROVEC. Red. i wstęp M. PAPIERZ. Kraków 1998, s. 281–291.
- DĄBROWSKI M.: *Literatura polska 1945–1995*. Warszawa 1997.
- Declaration on Intercultural Dialogue. An Initiative of the European Festivals Association*. http://www.efa-aef.eu/festivalsdeclaration/documents/declaration/declaration_n.pl.pdf [dostęp: 21.09.2010].
- DEDECIUS K.: *O Polsce, Europie, literaturze*. Wybór J. STOLARCZYK. Wrocław 1996.
- Dejiny slovenskej drámy 20. storočia*. Red. V. ŠTEFKO a kolektív autorov. Bratislava 2011.
- Dejiny slovenskej literatúry*. Red. M. PIŠÚT. Bratislava 1984.
- Dialog międzykulturowy w praktyce*. <http://frse.org.pl/files/%20Dialog%20mi%C4%99dzykulturowy%20w%20praktyce.pdf> [dostęp: 5.08.2010].
- Dialog w literaturze*. Red. E. CZAPLEJEWICZ i E. KASPERSKI. Warszawa 1978.
- Diversity 2008. An Overview and Analysis of Translation Statistics across Europe: Facts, Trends, Patterns*. Presented at the “On Translation” conference Buch Wien 08, 21 November 2008. By R. WISCHENBART with research by J. JURŠITZKY and S. MURIALE. www.wischenbart.com/upload/Diversity%20Report_2008_final.pdf [dostęp: 20.11.2013].
- Dokumentárne divadlo na Slovensku. Realita alebo fikcia?* Rozhlasový záznam z diskusie v Radio Devín prepísal, skrátil a upravil J. HUBINÁK. http://www.studio12.sk/doc/KoD2_Dokumentarne_divadlo.pdf [dostęp: 29.05.2011].
- DOLEGA A.: *Skóra na chodniku*. „Kurier Szczeciński” z 5.01.2005.
- Dramat obcy w Polsce 1765–1965. Premiery, druki, egzemplarze*. Red. J. MICHALIK i S. HAŁABUDA. T. 1: A–K. Kraków 2001; T. 2: L–Ż. Kraków 2004.
- Dramat obcy w Polsce 1966–2002. Premiery, druki, egzemplarze*. Red. S. HAŁABUDA, J. MICHALIK, A. STAFIEJ. Kraków 2007. http://sowiniec.nazwa.pl/public_html/dramat_o/index.php [dostęp: 4.11.2012].
- Dramat obcy w Polsce 1765–1965*. http://www.dramaty.com.pl/php/do_form.php?ID2=28&s=sort=AUT,TYT [dostęp: 15.09.2010].
- ŽURČO P. a kol.: *Databáza vlastných mien a názvov lokalít na Slovensku*. Paris 1998. Online: <http://slovníky.juls.savba.sk/?d=priezviska> [dostęp: 20.01.2014].

- DYBIEC-GAJER J.: *Specyfikacja jako instrument kontekstualizacji aktu tłumaczeniowego — między teorią a praktyką dydaktyki przekładu*. „Rocznik Przekładoznawczy” 8: *Studia nad teorią, praktyką i dydaktyką przekładu*. Kraków 2013, s. 107—121. http://www.academia.edu/3100137/Specyfikacja_jako_instrument_kontekstualizacji_aktu_t%C5%82umaczeniowego_Mi%C4%99dzy_teorii%C4%85_a_praktyk%C4%85_dydaktyki_przek%C5%82adu [dostęp: 28.10.2014].
- ĐURIŠIN D.: *Teória literárnej komparatistiky*. Bratislava 1975.
- DUŻYK P.: *Geografia prasy polskiej w Dwudziestoleciu Międzywojennym*. „Reporterzy.info. Media i Dziennikarstwo”, dział „Historia mediów” z 18.06.2008. <http://www.reporterzy.info/532/geografia-prasy-polskiej-w-dwudziestoleciu-miedzywojennym.html> [dostęp: 24.04.2014].
- DZIESZYŃSKI R.: *STU walczy o przetrwanie*. „Słowo Powszechne” 1992, nr 13, s. 4.
- ELEKTOROWICZ L.: *Karvas w Kaliszu*. „Życie Literackie” 1969, nr 15, s. 14.
- Encyklopédia dramatických umení Slovenska*. T. 1: A—L; T. 2: M—Ž. Red. R. MRLIAN. Bratislava 1989.
- Encyklopedia językoznawstwa ogólnego*. Red. K. POŁAŃSKI. Wrocław—Waszawa—Kraków 1999.
- Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Pojęcia i problemy wiedzy o kulturze*. Red. A. KŁOSKOWSKA. Wrocław 1991.
- Encyklopédia slovenských spisovateľov*. Zv. 1 a 2. Kolektív autorov pod ved. K. ROSENBAUMA. Bratislava 1984.
- ENGELKING L.: *Miejsce w świadomości*. „Nowe Książki” 1998, nr 9, s. 3—36.
- ENGELKING L.: *Odešel polský překladatel Švejka*. „Listy” 2005, vol. 35, č. 3. <http://www.listy.cz/archiv.php?cislo=053&clanek=030523> [dostęp: 1.05.2013].
- Europejski Rok Dialogu Międzykulturowego 2008*. <http://dialog2008.pl/index.php?page=art&artid=419> [dostęp: 23.02.2010].
- EVEN-ZOHAR I.: *Miejsce literatury tłumaczonej w polisystemie literackim*. Tłum. M. HEYDEL. W: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Red. P. BUKOWSKI i M. HEYDEL. Kraków 2009, s. 195—204.
- FAST P.: *O granicach przekładalności*. W: *Przekład artystyczny*. T. 1: *Problemy teorii i krytyki*. Red. P. FAST. Katowice 1991, s. 19—31.
- FAZAN M.: *Zdzisław Hierowski*. Katowice 1985.
- FELDEK L.: *Dve hry o pravde*. Bratislava 1990.
- FELDEK L.: *Poznámký na Pamäti*. „Romboid” 2004, č. 3, s. 50—57.
- FELDEK L.: *Z reči do reči*. Bratislava 1977.
- FERENČÍK J.: *Kontexty prekladu*. Bratislava 1982.
- FERENČÍK J.: *Poetika prekladu drámy*. „Romboid” 1979, č. 1, s. 42—47.
- FILIPIAK M.: *Sociologia kultury. Zarys zagadnień*. Lublin 1996.
- Filozofia dialogu*. Wybrał, opracował i przedmową opatrzył B. BARAN. Kraków 1991.
- Filozofie dialogu w konfrontacjach kultur*. Red. S. TOKARSKI. Warszawa 1996.

- FLEISCHER M.: *Ogólna teoria komunikacji*. Wrocław 2007.
- GAŁĘZOWSKI M.: *Senator z Podhala*. „Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej”, nr 1–2, styczeń–luty 2010, s. 120–126. <http://pamiec.pl/pa/biblioteka-cyfrowa/biuletyn-instytutu-pam/10167,nr-1-22010.html> [dostęp: 21.01.2014].
- GASZYŃSKA-MAGIERA M.: *Przekład literacki w perspektywie komunikacji międzykulturowej*. W: *Przekład jako akt komunikacji międzykulturowej*. Red. I. KASPERSKA i A. ŻUCHEŁKOWSKA. Poznań 2013, s. 47–68.
- GŁOWACKI P.: *Czekając na Aneczkę*. „Dziennik Polski” z 21.12.2005. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/19858.html> [dostęp: 20.10.2013].
- GŁOWIŃSKI M.: *Nowomowa po polsku*. Warszawa 1990.
- GOŁĘBIEWSKI B.: *Dialog kultur*. „Regiony” 1979, nr 2, s. 131–132.
- GOŁĘBIEWSKI B.: *Kultura w ujęciu socjologicznym*. W: *Socjologia polska*. Red. Z. KRAWCZYK. Warszawa 1990, s. 171–187.
- GOLIŃSKA J.: *Zuzana Uličianska „Para”*. „Dialog” 2005, nr 2, s. 185.
- GOSZCZYŃSKA J.: *Mit Janosika w folklorze i literaturze słowackiej XIX wieku*. Warszawa 2001.
- GRABIAS S.: *Język w zachowaniach społecznych*. Lublin 2001.
- GRABIŃSKI T.: *W cieniu Większej Siostry*. „Tygodnik Powszechny”. <http://tygodnik2003-2007.onet.pl/3231,10716,1207007,tematy.html> [dostęp: 10.08.2010].
- GROMOVÁ E., MÜGLOVÁ D.: *Kultúra — interkulturalita — translácia*. Nitra 2005.
- GROSBART Z.: *Teoretyczne problemy przekładu literackiego w ramach języków bliskopokrewnych*. (Na materiale języka polskiego i języków wschodniosłowiańskich). Łódź 1984.
- GRUCZA F.: *Kulturowe determinanty języka oraz komunikacji językowej*. W: *Język, kultura — kompetencja kulturowa*. Red. F. GRUCZA. Warszawa 1992, s. 9–70.
- GRYBOSIOWA A.: *Język wtopiony w rzeczywistość*. Katowice 2003.
- GUTT E.-A.: *Dystans kulturowy a przekład*. Tłum. A. POKOJSKA. Kraków 2004.
- Gwizdź Feliks*. https://bs.sejm.gov.pl/F?func=full-set-set&set_number=035090&set_entry=000003&format=999 [dostęp: 24.03.2014].
- HALL E.T.: *Bezgłówny język*. Tłum. R. ZIMAND i A. SKARBIŃSKA. Warszawa 1987.
- HALL E.T.: *Poza kulturą*. Tłum. E. GOŹDZIAK. Warszawa 1984.
- HATIM B., MASON I.: *The Translator as Communicator*. London 1997. http://www.academia.edu/4072991/Basil_Hatim_and_Ian_Mason_The_Translator_as_Communication [dostęp: 15.07.2014].
- HEJMEJ A.: *Dialogowość i komparatystyka*. W: *Dramatyczność i dialogowość w kulturze*. Red. A. KRAJEWSKA, D. ULICKA, P. DOBROWOLSKI. Poznań 2010, s. 294–304.
- HEJWOWSKI K.: *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*. Warszawa 2006.
- HEJWOWSKI K.: *Kompetencja*. *Język, komunikacja językowa*. W: *Język, kultura — kompetencja kulturowa*. Red. F. GRUCZA. Warszawa 1992, s. 71–82.
- HENSEL L.: *Petera Karovaša i Sławomira Mrożka spojrzenie na świat*. „Pamiętnik Słowiański” 1991, t. 1, s. 225–236.

- HERMANS T.: *Etienne Dolet the Way to Translate Well from One Language into Another*. http://www.ucl.ac.uk/translation-studies/translation-in-history/documents/Hermans_pdf [dostęp: 30.09.2014].
- HEYDEL M.: *Kultura — interwencja — dialog. Tendencje w nowszych studiach nad przekładem*. „Fragile — Pismo Kulturalne”. www.fragile.net.pl/home/przeklad-nr-3-21-2013 [dostęp: 15.10.2014].
- HIEROWSKI Z.: *Literatura czeska i słowacka w Polsce Ludowej (1945—1964)*. Katowice 1966.
- HIEROWSKI Z.: *Polskie przekłady literatury słowackiej po r. 1945 w świetle analizy artystycznej*. W: IDEM: *Szkice krytyczne*. Katowice 1975, s. 375—398.
- HIEROWSKI Z.: *Nad Wełtawą, Dunajem i nad Wisłą*. „Życie Literackie” 1967, nr 789, s. 9.
- HOCHÉL B.: *Preklad ako komunikácia*. Bratislava 1990.
- HOFFMAN R.: *Metaphor in Science*. http://cmapsinternal.ihmc.us/rid%3D1197480436708_369198822_9945/Metaphor%2520in%2520Science%25201979.pdf [dostęp: 7.08.2014].
- HOFSTEDE G., HOFSTEDE G.J.: *Kultury i organizacje. Zaprogramowanie umysłu*. Tłum. M. DURSZA. Warszawa 2000; wyd. 2 zmienione — Warszawa 2007.
- HOMZA M.: *Początki związków polsko-słowackich*. Tłum. Z. JURCZAK-TROJAN. W: *Związki kulturalne polsko-słowackie w dziejach*. Red. J. WYROZUMSKI. Kraków 1995, s. 18—38.
- HRONCOVÁ S.: *Armagedon na Grbe*. „Kultúrny život” z 3—9.06.1993.
- HRONCOVÁ S.: *O jednej klimáčkovej balade*. „Teatro” 1996, č. 3, s. 13.
- <http://slovník.juls.savba.sk> [dostęp: wielokrotny].
- <http://slovníky.korpus.sk> [dostęp: wielokrotny].
- <http://www.snd.sk/?cinohra&predstavenie=slucka-pre-dvoch-alebo-domaca-sibenica> [dostęp: 14.04.2009].
- <http://teatrko.pl/pl/spektakle/stryczek-dla-dwoch-czyli-rzez-domowa,17.html> [dostęp: 26.06.2006].
- <http://www.theatre.sk/sk/divadlo-na-slovensku/Premiery> [dostęp: 4.10.2014].
- http://www.theatre.sk/slovakdrama/files/Krolowa_nocy_na_kamiennej_pustyni_web.pdf [dostęp: 18.10.2013].
- <http://www.tsp.org.pl/publikacje-do-nabycia,6.html> [dostęp: 20.01.2015].
- Ivan Bukovčan*. <http://www.litcentrum.sk/slovenski-spisovatelia/ivan-bukovcan> [dostęp: 24.08.2015].
- Ivan Bukovčan*. W: I. BUKOVČAN: *Stryczek dla dwóch, czyli rzeź domowa*. Tłum. B.S. KUNDA. Kraków 2006, s. 109—110.
- ISCED 2011 *Operational Manual Guidelines for classifying national education programmes and related qualifications*. <http://www.uis.unesco.org/Education/Documents/isced-2011-operational-manual.pdf> [dostęp: 11.06.2013].
- IWASIOŃ I.: *Plać jako niewyraźne, niewypowiadalne, niedefiniowalne*. W: *Literatura wobec niewyraźnego*. Red. W. BOLECKI i E. KUŹMA. Warszawa 1998, s. 165—173.

- JAGIEŁŁO M.: *Słowacy w polskich oczach. Obraz Słowaków w piśmiennictwie polskim do roku 1918*. W: *Kim są Słowacy? Historia, kultura, tożsamość*. Red. J. PURCHLA, M. VÁŠÁRYOVÁ. Kraków 2005, s. 35–56.
- JAGIEŁŁO M.: *Słowacy w Polskich oczach. Obraz Słowaków w piśmiennictwie polskim*. T. 1 i 2. Warszawa, Nowy Targ 2005.
- JAKUBÍKOVÁ K.: *Obraz Polaka i Polski w środowisku słowackich studentów*. W: *Kontakty V*. Red. J. GOSZCZYŃSKA i J. HVIŠČ. Kraków 2006, s. 17–22.
- JANASZEK-IVANIČKOVÁ H.: *Era antologii*. „Nowe Książki” 1978, nr 16, s. 19–21.
- JANTOS M.: *Filozofia dialogu. Źródła, zasady, adaptacje*. Kraków 1997.
- JARNIEWICZ J.: *Tłumacz jako twórca kanonu*. W: *Przekład. Język. Kultura*. Red. R. LEWICKI. Lublin 2002, s. 35–42.
- JÍLENKOVÁ L.: *Reštaurácia Impresia: update*. „Delikatesy: jedlo, recenzie, cestopisy a dobrá káva” 28.04.2008. <http://delikatesy.etrend.sk/recenzie/restauracia-impresia-update-302> [dostęp: 3.11.2014].
- JUDYCKA J.: *Rogera Bacona krytyka średniowiecznych przekładów pism Arystotelesa*. http://www.kul.pl/files/581/Roczniki_Filozoficzne/Roczniki_Filozoficzne_56_2_2008/JUDYCKA_101.pdf [dostęp: 30.09.2014].
- Jur. Rada Języka Polskiego. *Opinie o imionach*. http://www.rjp.pan.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=1065&Itemid=68 [dostęp: 21.01.2014].
- KÁKOŠOVÁ Z.: *Ivan Bukovčan*. V: A. BOKNÍKOVÁ-TÓTHOVÁ, L. ČÚZY, D. HEVIER, Z. KÁKOŠOVÁ, D. KROČANOVÁ-ROBERTSOVÁ, J. ZAMBOR: *Portréty slovenských spisovateľov 4*. Bratislava 2007, s. 32–44.
- KALAGA W.: *Efekt teorii: przekład — interpretacja — etyka*. W: *Przekład artystyczny a współczesne teorie translato logiczne*. Red. P. FAST. Katowice 1998, s. 23–30.
- KALAGA W.: *Jażń — interpretacja — przekład*. W: *Polityka a przekład*. Red. P. FAST. Katowice 1996, s. 7–17.
- KAMIŃSKA J.: *Swoi i obcy. Kulturowe dystanse i uprzedzenia w kontekście procesów globalizacyjnych*. W: *Wielokulturowość — międzykulturowość — transkulturowość w perspektywie europejskiej i pozaeuropejskiej*. Red. A. BARSKA, M. KORZENIOWSKI. Opole 2007, s. 143–150.
- KANTOR R.: *Od poznania do zrozumienia. O przyczynach braku obrazu Słowaków i ich kultury w polskiej etnografii i folklorystyce*. W: *Związki kulturalne polsko-słowackie w dziejach*. Red. J. WYROZUMSKI. Kraków 1995, s. 255–266.
- KAPUŚCIŃSKI R.: *Tłumacz — postać XXI wieku*. „Gazeta Wyborcza” z 3.06.2005. <http://serwisy.gazeta.pl/kapuscinski/1,23084,2746460.html> [dostęp: 18.08.2014].
- KARAŚ H.: *Pluralis maiestaticus*. W: *Gwary polskie. Przewodnik multimedialny*. Red. H. KARAŚ. http://www.gwarypolskie.uw.edu.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=151&Itemid=58 [dostęp: 10.03.2014].
- KAROŃ-OSTROWSKA A.: *J. Tischner. Spotkanie. Z ks. Józefem TISCHNEREM rozmawia Anna KAROŃ-OSTROWSKA*. Kraków 2003.
- KASPERSKI E.: *Bachtin i jego idee*. W: *Bachtin. Dialog — język — literatura*. Red. E. CZAPLEJEWICZ i E. KASPERSKI. Warszawa 1983, s. 9–51.

- KASPERSKI E.: *Dialog a nauka o literaturze*. W: *Dialog w literaturze*. Red. E. CZAPLEJEWICZ i E. KASPERSKI. Warszawa 1978, s. 237–272.
- KENÍŽ A.: *Úvod do komunikačnej teórie tlmočenia*. Bratislava 1986.
- KIELAR B.: *O wzorach kulturowych i tekstowych w tłumaczeniu i dydaktyce translacyjnej*. W: *Język, kultura — kompetencja kulturowa*. Red. F. GRUCZA. Warszawa 1992, s. 229–242.
- KIELAR B.: *Tłumaczenie i koncepcje translatoryczne*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1988.
- KIERZKOWSKA D.: *Tłumaczenie prawnicze*. Warszawa 2002.
- Kim są Słowacy? Historia, kultura, tożsamość*. Red. J. PURCHLA, M. VÁŠÁRYOVÁ. Kraków 2005.
- KLIMÁČEK V.: *Noga w nogę*. Tłum. M. MARJAŃSKA-CZERNIK. Warszawa 2005.
- KŁOSKOWSKA A.: *Kultura*. W: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Pojęcia i problemy wiedzy o kulturze*. Red. A. KŁOSKOWSKA. Wrocław 1991, s. 17–50.
- KŁOSKOWSKA A.: *Kultura narodowa*. W: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Pojęcia i problemy wiedzy o kulturze*. Red. A. KŁOSKOWSKA. Wrocław 1991, s. 51–62.
- KŁOSKOWSKA A.: *Socjologia kultury*. Warszawa 1983.
- KOLBUSZEWSKI J.: *Echa słowackiego odrodzenia narodowego w Polsce*. V: *Vzťahy slovenskej a poľskej literatúry od klasicizmu po súčasnosť*. Red. M. BAKOŠ. Bratislava 1972, s. 91–116.
- KOLBUSZEWSKI J.: *Pierwsze polskie przekłady poezji słowackiej*. W: *Związki i paralele literatur polskiej i słowackiej*. Red. M. BOBROWNICKA. Kraków 1970, s. 87–99.
- KOLLÁR J.: *Národné speievanky*. http://zlatyfond.sme.sk/dielo/1080/Kollar_Narodnie-speievanky-1-Mladost-krasa-laska/2#ixzz3hMJ4wnwa [dostęp: 10.01.2014].
- KOLLÁR J.: *O literackiej wzajemności między różnymi szczepami i narzeczami narodu słowiańskiego*. Tłum. H. BATOWSKI. W: J. KOLLÁR: *Wybór pism*. Oprac. H. BATOWSKI. Wrocław 1954, s. 3–138.
- KOLLÁR J.: *O literárnej vzájomnosti*. Bratislava 1954.
- KOLLÁR J.: *Wybór pism*. Oprac. H. BATOWSKI. Wrocław 1954.
- Konwencja w sprawie ochrony i promowania różnorodności form wyrazu kulturowego*. http://www.unesco.pl/fileadmin/user_upload/pdf/Konwencje_deklaracje_raporty/Konwencja_o_ochronie_roznorodnosci_form_wyrazu_kulturowego.pdf [dostęp: 20.02.2011].
- KOTT J.: *O współczesnościach Moliera*. W: MOLIER: *Mizantrop*. Wolny przekł. z fr. prozą J. KOTT. Warszawa 1967, s. 1–32.
- KOZICKA A.: *Przestrzeń artystyczna i czas w dramatach Júliusa Barča-Ivana „Dvaja” i „Matka”*. W: *Dramat i teatr narodów słowiańskich w XX wieku*. Red. M. BOBROWNICKA. Wrocław 1979, s. 67–76.
- KOZICKA A.: *Struktura zdarzenia dramatycznego w sztuce Júliusa Barča-Ivana „Neznámy”*. W: *Studia z literatury słowackiej*. Red. Z. NIEDZIELA. Warszawa—Kraków 1982, s. 93–104.

- KOZICKA-KOŁACZKOWSKA A.: *Przestrzeń a status postaci w dramatach „Dwa teatry” Jerzego Szaniawskiego i „Tanec nad placem” Petra Zvona*. W: *Studia porównawcze z literatur słowiańskich*. Red. R. ŁUŻNY, Z. NIEDZIELA. Wrocław 1992, s. 119–126.
- KOZICZYŃSKI B.: 333 popkulturowe rzeczy PRL. www.alternatywy4.net/z-lek-sykonu-prl.html [dostęp: 20.01.2013].
- KOŹBIAŁ J.: *Kilka słów o krytyce tłumaczenia*. W: *Recepcja. Transfer. Przekład*. T. 1. Red. J. KOŹBIAŁ. Warszawa 2002, s. 47–55.
- KNOPOVÁ E.: *Svet kontroverznej drámy*. Bratislava 2010.
- KRAJEWSKA A.: *Dramat i teatr absurdu w Polsce*. Poznań 1996.
- KRASZEWSKA E.: *Moralitety dramatyczne Leopolda Laholi*. W: *Dramat i teatr narodów słowiańskich w XX wieku*. Red. M. BOBROWNICKA. Wrocław 1979, s. 77–87.
- KRET A.: *Slučka pre dvoch alebo ako sa robí z anekdoty komédia*. „Nové slovo” z 25.02.1971.
- KROH A.: *Elementy słowackie w kulturze ludowej Podhala*. W: *Związki kulturalne polsko-słowackie w dziejach*. Red. J. WYROZUMSKI. Kraków 1995, s. 299–310.
- KRUPA V.: *Metafora na rozhraní vedeckých disciplín*. Bratislava 1990.
- KRYSZTOFIAK M.: *Przekład literacki a translatologia*. Poznań 1999.
- KUSÁ M.: *Preklad ako súčasť dejín kultúrneho priestoru*. Bratislava 2005.
- KUSIO U.: *Dialog w komunikacji międzykulturowej. Ideaty a rzeczywistość*. Lublin 2011.
- LAJCHA L.: *Dramatický svet Petra Karvaša. (Teatrografia)*. Bratislava 1995.
- LAKOFF G., JOHNSON M.: *Metafory w naszym życiu*. Tłum. T.P. KRZESZOWSKI. Warszawa 1988.
- LEGEŻYŃSKA A.: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*. Warszawa 1986.
- LEJEUNE P.: *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*. Tłum. W. GRAJEWSKI [et al.]. Red. R. LUBAS-BARTOSZYŃSKA. Kraków 2001.
- LEFEVERE A.: *Chinese and Western Thinking on Translation*. In: S. BASSNETT, A. LEFEVERE: *Constructing Cultures Essays on Literary Translation*. Clevedon—Philadelphia—Toronto—Sydney—Johannesburg 1998, s. 12–24.
- LÉVINAS E.: *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrżności*. Tłum. M. KOWALSKA. Warszawa 2002.
- LEVÝ J.: *Teoria informacj i proces komunikacj literackiej*. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. T. 2. Red. H. MARKIEWICZ. Kraków 1972, s. 70–113.
- LEVÝ J.: *Umění překlada*. Praha 1983.
- LEWICKI R.: *Obcość w odbiorze przekładu*. Lublin 2000.
- LEWICKI R.: *Od redaktora*. W: *Przekład. Język. Kultura*. Red. R. LEWICKI. Lublin 2002, s. 7–9.
- LINDOVSKÁ N.: *Ivan Bukovčan: Slučka pre dvoch. Divadlo a.h.a.* Bratislava 31.03.2007. <http://www.theatre.sk/isrecenzie/207/97/SLUcKA-PRE-DVOC H/?cntnt01origid=97/> [dostęp: 15.10.2013].

- Literatury zachodniosłowiańskie czasu przełomów 1890—1990. T. 1: Literatura łuszycka i słowacka. Przewodnik encyklopedyczny.* Red. H. JANASZEK-IVANIČKOVÁ. Katowice 1994.
- LITEWKA J.: *Twarzą w twarz — według Emanuela Lévinasa*. <http://www.racjonalista.pl>. [dostęp: 29.07.2014].
- ŁUKASZYŃSKI J.: *Inkontrologiczna koncepcja wzajemności*. „Nauki Społeczne. Social Science” 2013, nr 1, s. 214—216.
- MAJEREK R.: *Literatura słowacka w Polsce. Zagadnienia recepcji i badań literackich*. W: *Kim są Słowacy? Historia, kultura, tożsamość*. Red. J. PURCHLA, M. VÁŠÁRYOVÁ. Kraków 2005, s. 151—168.
- MAJKIEWICZ A.: *Intertekstualność — implikacje dla teorii przekładu*. Warszawa 2008.
- MAJTÁN M.: *O slovenských priezviskách*. „Kultúra slova” 2005, č. 5, s. 275—284.
- Mała encyklopedia przekładoznawstwa*. Red. U. DĄMBSKA-PROKOP. Częstochowa 2000.
- MAN P. DE: *Autobiografia jako od-twarzanie*. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2, s. 307—318.
- MANKOVECKÝ R.: *Program k inscenácii Plné vrečky peňazí*. Slovenské komorné divadlo v Martine. Martin. Premiéra 15.06.2002.
- MARČOK V. a kolektív: *Dejiny slovenskej literatúry III: Cesty slovenskej literatúry druhou polovicou XX. storočia*. Bratislava 2004.
- MARUŠIAK J.: *Politické a ekonomické dimenzie slovensko-poľských vzťahov po roku 1989*. V: *Slovensko — Poľsko. Bilaterálne vzťahy v procese transformácie*. Red. J. Hvišč. Bratislava 2008, s. 11—34.
- MATEJOVIČOVÁ S.: *Slobodov Armagedon na Grbe*. „Slovenské divadlo” 2004, č. 1, s. 25—29.
- MIKO F.: *Dramatická hovorovosť a jej štylistické zdroje u J.G. Tajovského*. V: IDEM: *Štýlové konfrontácie*. Bratislava 1976, s. 124—146.
- MIKOŁAJCZYK-HUDYMAČ A.: „Literatura na Świecie” Rudolf Sloboda. (Warszawa), 2008, nr 9—10. W: *Kontakty VIII*. Red. J. GOSZCZYŃSKA. Kraków 2009, s. 105—108.
- MIKOŁOWSKI POMORSKI J.: *Jak narody porozumiewają się ze sobą w komunikacji międzykulturowej i komunikowaniu medialnym*. Kraków 2007.
- MIKOŁOWSKI POMORSKI J.: *Komunikacja międzykulturowa. Wprowadzenie*. Kraków 1999.
- MIKOŁOWSKI POMORSKI J., NĘCKI Z.: *Komunikowanie skuteczne?*. Kraków 1983.
- MISTRÍK J. a kolektív: *Encyklopédia jazykovedy*. Bratislava 1993.
- MISTRÍK M.: *Aj dráma je len človek*. Bratislava 2003.
- MISTRÍK M.: *Slovenská absurdná dráma*. Bratislava 2002.
- MISTRÍK M.: *Slovenská absurdná dráma*. V: *Etické a estetické v slovenskej dramaticke*. Red. M. MISTRÍK. Bratislava 2000, s. 52—60.
- MISTRÍK M.: *Sto slovenských hier*. Bratislava 1992.

- MISZEWSKI-LUBICZ M.: *Polacy i Słowacy — bliscy (?) sąsiedzi. Polacy w oczach Słowaków. Słowacy w oczach Polaków*. W: *Badania wschodnie. Polityka wewnętrzna i międzynarodowa*. Red. W. BALUK, Z. WINNICKI. Wrocław 2008, s. 151—174. http://www.polonia.sk/images/stories/Napisali_o_nas/5_Polacy_i_Slowacy_2009.htm [dostęp: 26.08.2014].
- MITEK M.: *Nasze życie jest nudne (wywiad z P. Rankovem)*. „Enter the Room” <http://www.entertheroom.pl/wywiad-nasze-zycie-jest-nudne-4894> [dostęp: 11.06.2015].
- Mizantrop — wszystkie realizacje*. <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/245,sztuka.html> [dostęp: 10.06.2014].
- MOSKWIN A.: *Słowacja: czas na zmiany*. W: IDEM: *Nowy dramat słowacki*. Warszawa 2014, s. 7—10.
- MOŻEJKO E.: *Przekład w kontekście studiów porównawczych*. W: *Komparatystyka literacka a przekład*. Red. P. FAST i K. ŻEMŁA. Katowice 2000, s. 37—48.
- Najazd. Antologia dramatu*. Tłum. D. BUKOWSKA i in. Warszawa 1981.
- NAWROCKI W.: *Czeska i słowacka literatura piękna w Polsce w latach 1945—1980. Dzieje recepcji*. W: W. NAWROCKI, T. SIERNY: *Czeska i słowacka literatura piękna w Polsce w latach 1945—1980. Dzieje recepcji i bibliografia*. Katowice 1983, s. 7—70.
- NAWROCKI W., SIERNY T.: *Czeska i słowacka literatura piękna w Polsce w latach 1945—1980. Dzieje recepcji i bibliografia*. Katowice 1983.
- NIEDZIELA Z.: *Glossy do kontaktów polsko-słowackich w latach II wojny światowej*. V: *Vzťahy slovenskej a poľskej literatúry od klasicizmu po súčasnosť*. Red. M. BAKOŠ. Bratislava 1972, s. 253—258.
- NOSÁTOVÁ V.: *Voňčka. V: Tradičná ľudová kultúra Slovenska slovom a obrazom. Elektronická encyklopédia*. <http://www.ludovakultura.sk/index.php?id=4078> [dostęp: 21.01.2014].
- Nowa encyklopedia powszechna PWN*. T. 2. Red. B. PETROZOLIN-SKOWROŃSKA. Warszawa 1998.
- NOWAKOWSKA-KEMPNA I.: *Transpozycje nazw własnych z języka polskiego na języki południowosłowiańskie*. Katowice 1979.
- NOWICKA E.: *Swojskość i obcość jako kategorie socjologicznej analizy*. W: *Swoi i obcy*. Red. E. NOWICKA. Warszawa 1990, s. 5—53.
- ORŁOŚ T.: *Tysiąc lat polsko-czeskich związków językowych*. Kraków 1993.
- OTČENÁŠ M.: *Słowacko-polskie kontakty w historiografii (zarys)*. Tłum. M. PAPIERZ. W: *Związki kulturalne polsko-słowackie w dziejach*. Red. J. WYROZUMSKI. Kraków 1995, s. 93—102.
- PAŁECHNY T.: *Interpersonalne stosunki międzykulturowe*. Kraków 2007.
- Państwowy Teatr Satyry Maszkaron*. Kraków 1983—1990. Kraków 1990.
- PAPIERZ M.: *Ćwiczenia przekładowe — teoria i praktyka przekładu*. W: *Slovakistika v Poľsku. Zborník materiálov z 1. slovakistickej konferencie/Słowacystyka*

- w Polsce. *Materiały z I konferencji słowacystycznej*. Red. J. SIATKOWSKI, P. KÁŠA. Warszawa—Kraków 1999, s. 62—69.
- PARYSCY Z. i W.: *Wielka encyklopedia tatrzańska*. http://z-ne.pl/t,haslo,1633,gw_izdz_feliks.htm [dostęp: 24.03.2014].
- PAŠTEKA J.: *Slovenská dramatika v epoche realizmu*. Bratislava 1990.
- PAVIS P.: *Słownik terminów teatralnych*. Przeł. [z fr.], opracował i uzupełnieniami opatrzył S. ŚWONTEK. Wrocław—Warszawa—Kraków 1998.
- PAWŁOWICZOWA J.: *Wstęp*. W: *MOLIÈRE: Wybór komedii*. Tłum. B. KORZENIEWSKI. Wrocław—Warszawa—Kraków 2001, s. VII—LXXXVI.
- PEREK M.: *Literacki przekład nazw własnych*. „*Onomastica*” 1997, nr 42, s. 215—237.
- Pesničky pre všetkých. Texty a noty ľudových piesní*. <http://pesnickyy.orava.sk> [dostęp: 10.01.2014].
- PĘGIERSKA-PIOTROWSKA R.: *Kontakty Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk z uczonymi słowackimi*. V: *Vzťahy slovenskej a poľskej literatúry od klasicizmu po súčasnosť*. Red. M. BAKOŠ. Bratislava 1972, s. 83—90.
- PIENKOS J.: *Przekład i tłumacz we współczesnym świecie*. Warszawa 1993.
- PINDÓR M.: *Polsko-czeskie i polsko-słowackie kontakty teatralne*. Cieszyn—Český Těšín 1945—1999. Katowice 2006.
- PIOTROWSKI A.: *Feliks Gwiżdż a Słowacja*. V: *Vzťahy slovenskej a poľskej literatúry od klasicizmu po súčasnosť*. Red. M. BAKOŠ. Bratislava 1972, s. 213—222.
- PIŠÚT M. a kolektív: *Dejiny slovenskej literatúry*. Bratislava 1984.
- Polska Bibliografia Literacka. <http://pbl.ibl.poznan.pl> [dostęp: wielokrotny].
- Polska myśl przekładoznawcza. Antologia*. Red. P. DE BOŃCZA BUKOWSKI, M. HEYDEL. Kraków 2014.
- Polski wortal teatralny. <http://www.e-teatr.pl> [dostęp: wielokrotny].
- Polsko-słowackie stosunki po roku 1918/Slovensko-poľské vzťahy po roku 1918*. Red. H. MIECZKOWSKA, J. HVIŠČ. Wrocław 2002.
- POPOVIČ A.: *Teória umeleckého prekladu*. Bratislava 1975.
- Predpremiérový rozhovor s Lubomírom Feldekom*. V: L. FELDEK: *Dve hry o pravde*. Bratislava 1990, s. 134—138.
- Problemy teorii dramatu i teatru*. Red. J. DEGLER. Wrocław 1988.
- PRUŠKOVÁ Z.: *Keď si tak spomeniem na šesťdesiate roky... (Niekoľko pohľadov na súčasnú slovenskú prózu)*. Bratislava 1994.
- PRUŠKOVÁ Z.: *Rudolf Sloboda*. Bratislava 2001.
- Przekład. Język. Kultura*. Red. R. LEWICKI. Lublin 2002.
- „*Przekłady Literatur Słowiańskich*”. T. 1, cz. 4: *Bibliografia przekładów literatur słowiańskich (1990—2006)*. Red. B. TOKARZ. Katowice 2013.
- PYM A.: *Schleiermacher and the Problem of Blendlinge*. <http://usuaris.tinet.cat/apym/on-line/intercultures/blendlinge.pdf> [dostęp: 30.09.2014].
- RACHWAŁ T.: *Tłumacz porwany. (O przekładzie w dyskursie kolonialnym)*. W: *Obyczajowość a przekład*. Red. P. FAST. Katowice 1996, s. 17—26.
- RAKŠÁNYIOVÁ J.: *Preklad ako interkultúrna komunikacia*. Bratislava 2005.

- RAKŠANYIOVÁ J.: *Preklad v kultúre a kultúra v preklade*. V: *Medzikultúrny a medzi-priestorový faktor v preklade. Letná škola prekladu 4*. Red. A. KENÍŽ. Bratislava 2006, s. 9–20.
- RATAJCZAK D.: *Sługa dwóch panów: dwoisty żywot dramatu*. W: *Problemy teorii literatury*. Seria 4: *Prace z lat 1985–1994*. Wyboru prac dokonał H. MARKIEWICZ. Wrocław 1998, s. 259–268.
- RENZA L.A.: *Wyobrażenia stawia veto: teoria autobiografii*. Tłum. M. ORKAN-ŁĘCKI. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1, s. 279–306.
- REUT M.: *Pytanie — nauczanie problemowe — dialog*. W: *Pytanie, dialog, wychowanie*. Red. J. RUTKOWIAK. Warszawa 1992, s. 155–201.
- Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Ed. by M. BAKER. London—New York 2009.
- RUSSOCKA J.: *Literatura słowacka w polskich czasopismach okresu międzywojennego*. V: *Vzťahy slovenskej a poľskej literatúry od klasicizmu po súčasnosť*. Red. M. BAKOŠ. Bratislava 1972, s. 193–206.
- SADKOWSKI W.: *Odpowiednie dać słowu słowo*. Toruń 2013.
- SADOWSKA J.: *Oficjalne kontakty młodzieżowe w PRL-u*. „Studia Podlaskie” 2012, t. 20, s. 225–244.
- SCHULTZE B.: *Perspektywy polonistyczne i komparatystyczne*. Red. M. SUGIERA. Kraków 1999.
- SCOTT S.: *Martin Buber (1878–1965)*. V: *Internet Encyclopedia of Philosophy*. Ed. by J. FIESER and B. DOWDEN. <http://www.iep.utm.edu/buber/> [dostęp: 3.08.2014].
- Senator z Sadyby, którego pieśni śpiewała cała Polska*. <http://sadyba24.pl/template-features/item/669-senator-z-sadyby-kt%C3%B3rego-pie%C5%9Bni-%C5%9Bpiewa%C5%82a-ca%C5%82a-polska> [dostęp: 24.03.2014].
- Senator Feliks Gwiżdż*. http://www.grojecowanie.org/index.php?option=com_content&view=article&id=588:senator-feliks-gwid-1885-1952&catid=21:historia&Itemid=51 [dostęp: 24.03.2014].
- SIEDLECKA S.: *Strategie autobiograficzne w powieści R. Slobody „Rozum”*. (Tok życia i tok narracji). W: *Slavica leguntur. Aktualne problemy badawcze slawistyki*. Red. J. KRÓLAK i J. MOLAS. Warszawa 2006, s. 301–312.
- SEKIERSKI S.: *Czytanie Polaków w XX wieku*. Warszawa 2000.
- ŠIMKOVÁ S.: *Molière na Slovensku*. Bratislava 1989.
- ŠIMON L.: *Stredná Európa a umelecký preklad*. V: *Medzikultúrny a medzipriestorový faktor v preklade. Letná škola prekladu 4*. Red. A. KENÍŽ. Bratislava 2006, s. 21–32.
- SKIBIŃSKA E.: *W szkole interkulturowości: problematyka różnic między kulturami w dydaktyce przekładu*. W: „Między Oryginałem a Przekładem”. T. 9: *Czy istnieją szkoły przekładu w Polsce?*. Red. U. KROPIWIEC. M. FILIPOWICZ- RUDEK, J. KONIECZNA-TWARDZIKOWA. Kraków 2004, s. 79–90.
- SKUDRZYK A.: *Nazwiska żeńskie z przyrostkiem „-owa” we współczesnej polszczyźnie ogólnej*. „Język Polski” 1996, z. 1, s. 17–23. http://www.poradniajezyk-owa.us.edu.pl/artykuly/AS_nazwiska.pdf [dostęp: 12.06.2013].

- SKWARCZYŃSKA S.: *Przekład i jego miejsce w literaturze i kulturze narodowej*. W: *Polska myśl przekładoznawcza. Antologia*. Red. P. DE BOŃCZA BUKOWSKI i M. HEYDEL. Kraków 2013, s. 129–133.
- SLOBODA R.: *Armagedon na Grbe*. V: IDEM: *Herečky*. Bratislava 1995, s. 119–135.
- SLOBODA R.: *Herečka*. „Romboid” 1992, č. 6, s. 33–43.
- Slovensko-poľské vzťahy v reáliách interkultúrnej komunikácie. Zborník príspevkov z medzinárodnej vedeckej konferencie*. Red. J. DUDÁŠOVÁ. Prešov 2000.
- Slovensko – Poľsko. Bilaterálne vzťahy v procese transformácie*. Red. J. Hvišč. Bratislava 2008.
- Slovník slovenských spisovateľov*. Red. V. MIKULA. Praha 1999.
- SŁAWIŃSKA I.: *Główne problemy struktury dramatu. Propozycje badawcze*. W: *Problemy teorii dramatu i teatru*. Red. J. DEGLER. Wrocław 1988, s. 21–37.
- SŁAWIŃSKA I.: *Odczytywanie dramatu*. Warszawa 1988.
- SŁAWIŃSKI J.: *Literatura a wyobcowanie. Słowo na wstępie*. W: *Literatura a wyobcowanie*. Red. J. ŚWIĘCH. Lublin 1990, s. 9–16.
- SŁAWIŃSKI J.: *O dzisiejszych normach czytania (znawców)*. „Teksty” 1974, nr 3, s. 9–32.
- Słowacja i Słowacy*. T. 1. Red. W. SEMKOWICZ. Kraków 1937.
- Słownik języka polskiego*. T. 1–3. Red. M. SZYMCAK. Warszawa 1988.
- Słownik języka polskiego PWN*. sjp.pwn.pl [dostęp wielokrotny].
- Słownik terminów literackich*. Red. J. SŁAWIŃSKI. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1988.
- ŠMATLAK S.: *Dejiny slovenskej literatúry II. (19. storočie a prvá polovica 20. storočia)*. Bratislava 1999.
- ŠMATLÁK S.: *Dejiny slovenskej literatúry od stredoveku po súčasnosť*. Bratislava 1988.
- SMOLIŃSKA T.: *Obraz Słowacji i Słowaków wśród polskich studentów (cz.1)*. W: *Kontakty VI*. Red. J. GOSZCZYŃSKA. Kraków 2007, s. 32–41.
- SOLIŃSKI W.: *Przekład artystyczny a kultura literacka. Komunikacja i metakomunikacja literacka*. Wrocław 1987.
- SPIVAK G.Ch.: *Krytyka postkolonialnego rozumu. W stronę zanikającej współczesności*. Tłum. J. MARGAŃSKI. W: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*. Red. A. BURZYŃSKA, M.P. MARKOWSKI. Kraków 2007, s. 650–673.
- SPIVAK G.Ch.: *Polityka przekładu*. Tłum. D. KOŁODZIEJCZYK. W: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Red. P. BUKOWSKI i M. HEYDEL. Kraków 2009, s. 403–428.
- SPYRKA L.: *Radošínské naivné divadlo*. Katowice 2004.
- ŠTEFKO V. a kolektív autorov: *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia*. Bratislava 2011.
- STEINER G.: *Po wieży Babel*. Tłum. O. i W. KUBIŃSCY. Kraków 2000.
- ŠTORKOVÁ MALITI R.: *Ako v kruhu alebo Smutnosmiešné dilemy otcov a synov*. www.monitoringdivadiel.sk/recenzie/recenzia/ako-v-kruhu-alebo-smutnosmiesne-dilemy-otcov-a-synov/ [dostęp: 4.11.2014].
- STRAKOVÁ V.: *Překládat, či nepřekládat ze slovenštiny?*. V: *Překládání a čeština*. Red. Z. KUFNEROVÁ, Z. SKOUMALOVÁ. Jinočany 2003, s. 63–68.
- Studia z literatury słowackiej*. Red. Z. NIEDZIELA. Warszawa–Kraków 1982.

- SUCHOŃ-CHMIEL B.: *Spóźnione spowiedzi, czyli autobiografie uwikłanych w historię pisarzy słowackich XX wieku*. Kraków 2007.
- SULIMA R.: *Literatura a dialog kultur*. Warszawa 1982.
- SUWARA B.: *Asymetria poľsko-slovenských vzťahov*. V: *Slovensko-poľské jazykové a literárne vzťahy*. Red. J. Hvišč. Bratislava 1997, s. 95–102.
- SWOBODA T., SOWIŃSKI M., TRZECIAK K.: *Ostatni krąg piekła*. „Tygodnik Powszechny” 10.12.2014. <https://www.tygodnikpowszechny.pl/tp-sg> [dostęp: 17.12.2014].
- SZOPSKI M.: *Komunikowanie międzykulturowe*. Warszawa 2005.
- SZPOCIŃSKI A.: *Inni wśród swoich. Kultury artystyczne innych narodów w kulturze Polaków*. Warszawa 1999.
- SZWED R.: *Tożsamość a obcość kulturowa*. Lublin 2003.
- SZYDŁOWSKI R.: *Dramaturgia Bertolta Brechta*. Warszawa 1965.
- SZYMAŃSKA K.: *Przekład literacki — manipulacja: refrakcja i instytucja patronatu według André Lefevre’a i Manipulation School*. <http://www.polisemia.com.pl/numery-czasopisma/numer-2-2010-2/przeklad-literacki-manipulacja> [dostęp: 30.09.2014].
- TABAKOWSKA E.: *Bariery kulturowe są zbudowane z gramatyki*. W: *Przekład. Język. Kultura*. Red. R. LEWICKI. Lublin 2002, s. 25–34.
- TABAKOWSKA E.: *O przekładzie na przykładzie*. Kraków 2003.
- TARAGEL D.: *Bajeczki dla niegrzecznych dzieci i ich troskliwych rodziców*. Tłum. T. GRABIŃSKI. Tarnobrzeg 2005.
- Teatr STU. Dokumentacja. 1981–1991*. Red. E. CHUDZIŃSKI. Kraków 1991.
- THADDEN R. VON: *Złudzenie bliskości? Europejskie sąsiedztwo przyszłości*. Tłum. M. KOSZUTSKA. „Goethe-Institut. Reportagen Bilder Gespräche”. Oktober 2010. <http://www.goethe.de/ins/pl/lp/kul/dup/unt/gre/pl6694400.htm> [dostęp: 25.10.2011].
- The concept of intercultural dialogue*. http://www.coe.int/t/dg4/intercultural/concept_EN.asp [dostęp: 5.08.2010].
- TISCHNER J.: *Filozofia dramatu*. Kraków 1998.
- TISCHNER J.: *Myślenie w żywiole piękna*. Kraków 2013.
- TOKARSKI S.: *Mircea Eliade w filozofii dialogu międzykulturowego*. W: *Filozofie dialogu w konfrontacjach kultur*. Red. S. TOKARSKI. Warszawa 1996, s. 23–41.
- TOKARSKI S.: *Przedmowa*. W: *Filozofie dialogu w konfrontacjach kultur*. Red. S. TOKARSKI. Warszawa 1996, s. 3–6.
- TOKARZ B.: *Osoba w przekładzie*. W: *Biograficzne konteksty przekładu*. Red. P. FAST i A. KOZAK. Katowice 2002, s. 7–18.
- TOKARZ B.: *Przekład w dialogu międzykulturowym*. W: *Dialog czy nieporozumienie? Z zagadnień krytyki przekładu*. Red. P. FAST i P. JANIKOWSKI. Katowice 2006, s. 7–19.
- TOKARZ B.: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu*. Katowice 2010.
- TOURY G.: *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv 1980.

- TOURY G.: *Pojęcie „domniemanego przekładu”. Zaproszenie do nowej dyskusji*. Tłum. J. FAST. W: *Komparatystyka literacka a przekład*. Red. P. FAST i K. ŻEMŁA. Katowice 2000, s. 19–35.
- TROMPENAARS F., HAMPDEN-TURNER Ch.: *Siedem wymiarów kultury*. Tłum. B. NAWROT. Kraków 2002.
- UBERSFELD A.: *Czytanie teatru I*. Tłum. J. ŻUROWSKA. Warszawa 2002.
- ULIČNÝ F.: *Polskie wpływy na Słowacji w średniowieczu*. Tłum. R. JUCHNIEWICZ. W: *Związki kulturalne polsko-słowackie w dziejach*. Red. J. WYROZUMSKI. Kraków 1995, s. 39–46.
- URBANÉK D.: *Elementy trzeciej kultury w procesie przekładu*. W: *Przekład. Język. Kultura*. Red. R. LEWICKI. Lublin 2002, s. 61–70.
- URBÁNEK J.: *Limes Romanus*. „Kultúra, dvojtyždenník závislý od etiky” 2004, č. 4. <http://www.kultura-fb.sk/new/old/archive/4-4-6.htm> [dostęp: 8.10.2012].
- VÁŠÁRYOVÁ M.: *Polnočný sused*. Bratislava 2008.
- VENUTI L.: *Genealogies of Translation Theory: Schleiermacher*. <http://id.erudit.org/iderudit/037096ar> [dostęp: 20.04.2010].
- VILIKOVSKÝ J.: *Preklad ako tvorba*. Bratislava 1984.
- VILIKOVSKÝ J.: *Tri shakespearovské preklady. (K vývoju prekladateľských metód)*. „Slavica Slovaca” 1981, č. 2, s. 142–171.
- VILIKOVSKÝ P.: *Wiecznie zielony...* Tłum. J. WACZKÓW. Kraków 2004.
- Vzťahy slovenskej a poľskej literatúry od klasicizmu po súčasnosť*. Red. M. BAKOŠ. Bratislava 1972.
- W.[ACZKÓW] J.: *Od tłumacza*. „Literatura na Świecie” 1991, nr 3, s. 308–309.
- WACZKÓW J.: *O sztuce przekładu*. Podkowa Leśna 1998.
- WACZKÓW J.: *Różnorodność kreowanych światów*. „Literatura na Świecie” 1976, nr 5, s. 234–239.
- WALKIEWICZ M.: *Pogrzeb harnasia*. <http://www.filmweb.pl/reviews/Pogrzeb+harnasia-9412>; 16 marca 2010 [dostęp: 17.08.2014].
- WĄCHOCKA E.: *Autor i dramat*. Katowice 1999.
- WIERZBICKA A.: *Podwójne życie człowieka dwujęzycznego*. W: W. MIODUNKA: *Język polski w świecie*. Warszawa 1990, s. 71.
- WINCZER P.: *Literatura polska w Słowacji w latach 1945–49*. „Pamiętnik Słowiański” 1990, z. 40, s. 150–158.
- WIŚNIEWSKI R.: *Bełkot aksjologiczny w komunikacji międzyludzkiej*. W: *Co się dzieje z wartościami? Próba diagnozy*. Red. E. OKOŃSKA, K. STACHEWICZ. Poznań 2009, s. 157–172.
- www.krizovkarskyslovník.sk/index.php?legenda=uložit+do+pamati [dostęp: 25.06.2014].
- www.kultura.sme.sk/c/6098545/slovensky-film-40-a-50-rokov-rodna-zem.html#ixzz3mSARMAHJ [dostęp: 28.08.2014].

- ZAJAC P.: *Mroczne barwy szczęścia*. Przeł. A.S. JAGODZIŃSKI. „Literatura na Świecie” 2008, nr 9–10, s. 202–207.
- ZAKOPALOVÁ L., GRZESICZAK Ł.: *W Polsce panuje moda na Czechy, ale mody są ulotne*. „Głos Ludu” z 12.01.2012. <http://novinka.pl/w-polsce-panuje-moda-na-czechy-ale-mody-sa-ulotne/> [dostęp: 14.06.2014].
- ZAREK J.: *O polsko-słowackich związkach literackich po roku 1918*. W: *Polsko-słowackie stosunki po roku 1918 / Slovensko-poľské vzťahy po roku 1918*. Red. H. MIECZKOWSKA, J. HVIŠČ. Wrocław 2002, s. 80–90.
- ZARYCKI T.: *Peryferie. Nowe ujęcie zależności centro-peryferyjnych*. Warszawa 2009.
- ZARYCKI T.: *Peryferie czy pogranicza. Krytyczne spojrzenie na współczesne sposoby posługiwania się pojęciem „pogranicza”*. W: *Peryferie i pogranicza. O problemie różnorodności*. Red. B. JAŁOWIECKI i S. KAPRAŁSKI. Warszawa 2011, s. 33–54. Tekst dostępny również online <http://www.iss.uw.edu.pl/zarycki/pdf/pogranicza.pdf> [dostęp: 14.06.2015].
- ŽILKA T.: *Subverzia ako podoba tvorby*. W: *Nadzieje i zagrożenia*. Red. J. ZAREK. Katowice 2000, s. 99–106.
- Związki i paralele literatury polskiej i słowackiej*. Red. M. BOBROWNICKA. Kraków 1970.
- Związki kulturalne polsko-słowackie w dziejach*. Red. J. WYROZUMSKI. Kraków 1995.
- ŻAK S.: *Witold Gombrowicz: autobiografia, autokreacja, legenda (próba portretu Witolda Gombrowicza)*. Kielce 2000.

Nota bibliograficzna

Niektóre fragmenty tej książki były wcześniej publikowane w postaci artykułów w czasopismach i pracach zbiorowych. Ich pierwodruki zostały tu włączone we fragmentach, na potrzeby tego opracowania przeredagowanych.

- „Citová zmes” Zuzany Uličianskej po polsku, czyli przekład jako interpretacja a interpretacja przekładu.* W: *Sztuka przekładu — interpretacje*. Red. P. FAST i A. ŚWIEŚCIAK przy współpracy A. OLSZTY. Katowice 2009, s. 143—156.
- Gotycyzm w dramatach Viliama Klimáčka.* W: *Czarny romantyzm. Przypadek słowacki*. Red. J. GOSZCZYŃSKA, A. KOBYLŃSKA. Warszawa 2011, s. 156—169.
- Karvaš w Polsce, Mrožek na Słowacji, czyli funkcje przekładu a asymetria w dialogu.* W: *Kontakty VIII*. Red. J. GOSZCZYŃSKA. Kraków 2009, s. 39—52.
- Przekład udomowiony — przekład wyobcowany.* „Przekłady Literatur Słowiańskich”. T. 2, cz. 1: *Formy dialogu międzykulturowego w przekładzie artystycznym*. Red. B. TOKARZ. Katowice 2013, s. 251—265.
- Teoria i praktyka tłumaczenia tekstu dramatycznego.* W: *Przekład artystyczny i współczesne teorie translatologiczne*. Red. P. FAST. Katowice 1998, s. 155—163.

Indeks osobowy

- Abrahamffy Ján 169
Abrahamowicz Danuta 123, 227, 377, 378, 420
Adamczyk Piotr 395
Adamik Kasia 154, 374
Adamik Štefan 374, 395, 411, 463, 475
Adamov Arthur 238
Adler Hans 59
Ajgi Gennadij 304
Albee Edward 237, 238
Andrejčáková Eva 476
Andresen Hans Christian 298
Andropow Jurij 466
Anouilh Jean 351
Apollinaire Guillaume 293
Aragon Louis 304
Arystoteles 26, 58
Awdiejew Aleksy 46, 476

Baalén Christine van 36
Babko Marcin 157
Bachtin Michaił 28—29, 31, 102, 299, 476, 484
Bacon Roger 58, 483
Bagar Andrej 266
Baker Mona 92, 489
Bakoš Mikuláš 23, 125, 202, 478, 484, 487, 488, 489
Balbus Stanisław 299, 476
Balcerzan Edward 63, 82, 91, 144, 186, 207, 306, 414, 445, 449, 476
Balowski Mieczysław 160, 476

Baluch Jacek 63, 134, 136, 477
Baluk Walenty 122, 487
Banga Dezider 379
Baran Bogdan 19, 20, 28, 477, 480
Barańczak Stanisław 77, 187, 188, 189, 452, 477
Barč-Ivan Július 176, 178, 184, 261, 484
Bardijewska Sława 395, 477
Barska Anna 52, 483
Barth Karl 21, 22
Bartlová Alena 124
Basaj Mieczysław 206, 477
Bassnett Susan 59, 185, 186, 193, 285, 443, 477, 485
Bassnett-McGuire Susan 185, 477
Batowski Henryk 22, 23, 248, 477, 484
Baudouin de Courtenay Jan 123
Baudouin Jan 333, 334
Beckett Samuel 179, 237, 238, 240, 262, 351, 352, 353, 354, 356
Bednarczyk Anna 63
Bednarowicz Zbigniew 256
Beheydt Ludo 36
Benedict Ruth 111, 477
Bergo Bettina 477
Bezděch Emanuel 203
Bielawska-Adamik Hanna 374, 395, 411, 463, 475
Bielowski August 305
Bik Zofia 123
Bilczewski Tomasz 63, 94, 477
Bílik René 477

- Biolik Maria 206, 477
Błęszyński Jan 64, 68, 477
Błok Aleksander 304
Bobek Władysław 123
Bobrownicka Maria 11, 123, 161, 183, 184, 218, 237, 260, 477, 478, 484, 485, 493
Boccaccio Giovanni 269
Bodnárová Jana 183
Bodziany Marek 134, 478
Bogacki Roman 161, 478
Bogusławski Wojciech 229, 237, 256
Bojar Józef 227
Bokníková-Tóthová Andrea 416, 483
Bolecki Włodzimierz 299, 399, 482
Bolek Anton 331
Bolesław Chrobry 124
Bołtuć Irena 227, 229, 230, 257, 414
Bond Michael Harris 112
Bończa Bukowski Piotr de 59, 62, 187, 478, 488, 490
Borkowska Grażyna 400, 478
Borodač Janko 332
Borušovičová Eva 154
Botto Ján 203
Boy-Żeleński Tadeusz patrz: Żeleński Tadeusz Boy
Brček Anton 331, 332
Brecht Bertolt 179, 240, 255, 351, 491
Breton André 304
Brezniew Leonid 466
Broniewski Władysław 220
Brosz Antoni 220, 224, 305
Brożek Mieczysław 77
Brtaň Rudolf 124, 125, 478
Bryll Ernest 154, 394
Brzechwa Jan 293
Brzozowski Jerzy 68
Buber Martin 19, 20–21, 22, 27, 49, 52, 478, 489
Buczek Marta 154, 478
Budyta-Budzyńska Małgorzata 119, 478
Buffa Ferdinand 207, 478
Bugajski Marian 46, 476
Bukovčan Ivan 6, 178, 179, 180, 262, 291, 412–424, 429, 432–442, 453, 455, 475, 476, 482, 483, 485
Bukowska Dimitrina 266, 487
Bukowski Jacek 305
Bukowski Piotr 480, 490
Bułhakow Michaił 269
Bunčák Pavol 305
Burckhardt Max 199
Buridan Jean 461, 465, 469, 470
Burszta Wojciech Jerzy 37, 41, 46, 47, 107, 108, 115, 141, 478
Burzyńska Anna 99, 476, 490
Bylina Stanisław 218, 219, 220, 478
Bžoch Jozef 365, 478

Caban Izák 168
Čahojová Božena 257, 262, 263, 267, 478
Camus Albert 179, 262
Čapek Karol 218
Čarnogurský Pavol 202
Cervantes Miguel 468
Cesnaková-Michalcová Milena 168, 478
Chadzinikolau Nikos 77
Chalupka Ján 170, 331
Chojnacka Edyta 377
Chomsky Noam 47, 94, 479
Chrobáková Stanislava 388, 389, 479
Chudziński Edward 421, 491
Čičvák Martin 183
Ciecierski Jan 230
Cieślikowa Aleksandra 206, 478
Cíger-Hronski Jozef 203
Cogdell Roy 42
Constantino Lorenzo 55, 79, 479
Culler Jonathan 445, 479
Čúzy Ladislav 46, 483
Cyceron 58
Cyryl i Metody 56
Cywińska Izabela 256, 334
Czaplewicz Eugeniusz 28, 30, 31, 44, 476, 479, 483, 484
Czycibor-Piotrowski Andrzej 305, 379, (patrz także: Piotrowski Andrzej)

- Czechow Anton 77, 157, 176, 190, 199, 200, 351, 468
Czerwińska Małgorzata 363
- Darovec Peter 227, 377, 378, 479
Dąbrowska Maria 220
Dąbrowski Mieczysław 361, 362, 363, 479
Dąbmska-Prokop Urszula 55, 63, 64, 64, 65, 68, 69, 71, 73, 91, 299, 486
Dedecius Karl 13, 63, 306, 479
Degler Janusz 186, 476, 488, 490
Dejmek Kazimierz 255
Dębski Stefan 230
Dmochowska Cecylia 230, 265, 266
Dobrowolski Paweł 102, 481
Dobšínský Pavol 305
Dohnány Mikuláš 170, 330
Doktór Jan 19, 21, 49, 478
Dolecki Zdzisław 378
Dolega Aneta 358, 479
Dolet Étienne 58, 482
Donizetti Gaetano 242
Dostal Adolf Bogusław 203
Dostojewski Fiodor 28, 476
Dowden Bradley 489
Drda Ján 242, 305
Drug Štefan 124
Duchnovič Alexander 465
Dudášová Júlia 207, 478, 490
Žurčo Peter 205, 331, 479
Žurčovec Gustáv 331
Žuričková Mária 305
Žurišin Dionýz 81, 83, 84, 85, 87, 105, 390, 480
Dürrenmatt Friedrich 179, 240, 255
Durska Małgorzata 48, 398, 482
Dużyk Paulina 219, 480
Dybiec-Gajer Joanna 480
Dygat Stanisław 334
Dziedzic Jacek 227
Dzierżyński Feliks 466
Dzieszyński Ryszard 421, 480
- Ebner Ferdinand 19
Elektorowicz Leszek 256, 480
- Eliade Mircea 27, 491
Eliot Thomas S. 351
Éluard Paul 304
Engelking Leszek 305, 306, 379, 480
Englert Jan 266
Erazm z Rotterdamu 57, 58
Erben Karel Jaromír 293
Esslin Martin 237, 238, 239, 356, 367
Even-Zohar Itamar 59, 88, 89, 90, 149, 443, 480
- Fabry Rudolf 305
Fast Jakub 91, 343, 492
Fast Piotr 63, 70, 83, 91, 99, 207, 211, 258, 343, 375, 394, 411, 476, 480, 483, 487, 488, 491, 492
Fazan Mirosław 292, 480
Fejérpataky-Belopotocký Gašpar 330, 331
Fekete Ladislava 461, 462, 463, 465, 471, 472
Feldek Lubomír 6, 181, 289, 291–293, 295, 298, 300, 302–303, 316, 321, 328, 338–340, 475, 476, 477, 480, 488
Felix Jozef 331, 335
Ferenčík Ján 188, 189, 192, 480
Ferko Andrej 183
Feuerbach Ludwig 19
Fieser James 489
Filan Ludovít 179, 394
Filipiak Marian 37, 94, 95, 480
Filipowicz-Rudek Maria 206, 478, 489
Fleischer Michael 46, 115, 481
Franko Iwan 227
Fredro Aleksander 263, 457
Frisch Max 179
Furková Zita 373, 383
- Gadacz Tadeusz 19
Gaertner Katarzyna 154
Gáfrik Michal 124
Gajda Mieczysław 230
Gałczyński Konstanty Ildefons 293
Gałęzowski Marek 201, 481
Gardo Ryszard 256

- Gaszyńska-Magiera Małgorzata 42, 71, 72, 73, 98, 481
 Gawłowski Stanisław 230
 Genet Jean 351
 Gentzler Edwin 94
 Gie Nikolaï 468
 Gliński Wienczyśław 230
 Głowacki Paweł 438, 439, 481
 Głowiński Michał 250, 299, 445, 479, 481
 Gogol Nikolaï 190, 269
 Golińska Justyna 402, 481
 Gołębiowski Bronisław 37, 46, 481
 Gombrowicz Witold 354, 366, 378, 493
 Goreniewie A. i A. 28, 476
 Gorin Grigorij 269
 Gosk Hanna 364
 Goszczyńska Joanna 41, 124, 133, 135, 154, 380, 478, 481, 483, 486, 490
 Goździak Elżbieta 50, 481
 Grabias Stanisław 50, 481
 Grabiński Tomasz 378, 479, 481, 491
 Grabowski Bronisław 161
 Grajewski Wincenty 102, 362, 476, 485
 Grebáč-Orlov Ignác 203
 Gregor-Tajovský Jozef 6, 175, 199—201, 203, 204—205, 207, 209, 211, 213, 215, 216, 217—219, 221, 227, 317, 452, 454, 475, 486
 Grimm bracia 466
 Groch Erik 270
 Gromová Edita 56, 59, 65, 481
 Grosbart Zygmunt 63, 137—139, 140, 141, 156, 159, 277, 481
 Grucza Franciszek 46, 49, 50, 52, 53, 481, 484
 Grusková Anna 183, 461, 462, 465, 470, 471
 Gryboskowa Antonina 212, 481
 Grzegorzewski Jerzy 334
 Grzesiczak Łukasz 160, 493
 Grzeźczak Marian 379
 Gudykunst William B. 51
 Gutt Ernst-August 48, 142—144, 146, 149, 158, 406, 481
 Gwiżdż Feliks 201—204, 206, 207, 208, 209, 211, 212, 213, 215, 216, 217, 219, 220, 221, 475, 481, 488, 489
 Hadrabová Olga 353
 Halas František 304
 Hall Edward T. 41, 50, 109, 110, 481
 Hałabuda Stanisław 226, 479
 Hammurabi 56
 Hampden-Turner Charles 50, 109, 113, 492
 Hašek Jaroslav 305
 Hatim Basil 66, 481
 Haugová Mila 270
 Havel Václav 179, 182, 238, 258, 342, 468
 Havlíček Borovský Karel 304
 Hečko Blahoslav 331, 335
 Hečková Hana 353
 Heine Heinrich 293
 Hejmej Andrzej 63, 102, 481
 Hejwowski Krzysztof 47, 55, 63, 247, 248, 444, 479, 481
 Hensel Leszek 124, 239, 481
 Herder Johann Gottfried 36, 58, 59
 Hermans Theo 58, 59, 185, 477, 482
 Hevier Daniel 416, 483
 Heydel Magda 59, 62, 89, 100, 187, 478, 480, 482
 Hezjod 22
 Hieronim św. 56, 58
 Hierowski Zdzisław 63, 123, 154, 156—157, 229, 230, 241—249, 253, 255—256, 259, 260, 261, 273, 475, 480, 482
 Hlavačka Ludvík 466
 Hlinka Andrej 174, 202
 Hochel Braňo 60, 61—62, 411, 482
 Hoffman Antoni 334
 Hoffman Robert 35, 482
 Hofstede Gert Jan 48, 50, 108, 109, 112, 398, 482
 Hofstede Geert 48, 50, 108, 112—114, 120, 136, 398, 410, 482
 Holan Vladimír 304
 Holland Agnieszka 154, 374

- Hollý Jozef 174, 452
Holmes James S. 46, 59
Homza Martin 123, 124, 482
Horák Karol 179, 180, 183, 384, 461, 463, 464, 465, 469
Horálek Karol 87
Horov Pavol 305
Horváth Ödön von 465
Horváthová Oľga Marína 173, 174
Hrabal Bohumil 305
Hrabovská Katarína 331
Hroncová Sylvia 355, 373, 482
Hrušovský František 124
Hubinák Juraj 349, 479
Hübner Zygmunt 334
Hudec Ján 180
Hulka-Laskowski Paweł 305
Hurban Vladimír Vladimírov (VHV) 176
Husák Gustáv 466
Huťková Ľudmila 331
Hviezdoslav Pavol Országh 173, 183, 305, 477
Hvišč Jozef 101, 124, 130, 133, 135, 290, 346, 393, 483, 486, 488, 490, 491, 493
Hvorecký Michal 157
Hymes Dell 46

Ibsen Henrik 176, 199, 200, 201, 218
Ingarden Roman 62
Inkeles Alex 112
Ionesco Eugène 179, 237, 238, 240, 262, 351, 354, 423
Iwasiów Inga 399, 400, 482
Iwaszkiewicz Jarosław 220

Jagiello Michał 124, 125, 126, 127, 133, 162, 163, 483
Jagiello Władysław 124
Jagodziński Andrzej Sławomir 305, 359, 493
Jakobson Roman 43, 63, 68
Jakubczak Ireneusz 47, 479
Jakubíková Kornélia 124, 133, 483
Jałowiecki Bohdan 121, 493
Jamnický Ján 332, 334

Janaszek-Ivaničková Halina 123, 227, 378, 483, 488, 490
Janík Pavol 182
Janikowski Przemysław 83, 211, 491
Jankowska Barbara Teresa 266, 267, 418
Janovic Tomáš 305
Jantos Małgorzata 18, 483
Jaracz Stefan 230, 257
Jarniewicz Jerzy 74, 146, 483
Jaroeki Jerzy 77
Jaroš Peter 305
Jaroszewicz-Kleidienst Barbara 218, 219, 220, 478
Jasiński Krzysztof 291, 414, 420
Jastrzębiec-Kozłowski Czesław 334
Jauss Hans Robert 71
Jaworski Kazimierz Andrzej 220
Jenča Imrich 230
Jerofiejew Wieniedikt 269
Jilemnický Peter 175, 244
Jílenková Lenka 471, 483,
Johnson Mark 35, 485
Juchiewicz Ryszard 124, 492
Judycka Joanna 58, 483
Junak Tadeusz 267
Juraňová Jana 183
Jurczak-Trojan Zofia 123, 482
Jursitzky Jennifer 90, 479
Justh Ladislav 169

Kajzar Helmut 230
Kákošová Zuzana 416, 483
Kalaga Wojciech 394, 411, 483
Kalina František 331, 335
Kalinčiak Jan 161, 162
Kalinka Zachariáš 169
Kalsbeek Alice van 36
Kamińska Jadwiga 52, 483
Kantor Ryszard 128, 129, 130, 131, 133, 483
Kapralski Sławomir 121, 493
Kapuściński Ryszard 12, 483
Karásek Miloš 183
Karaš Halina 212, 483
Karczewska Wanda 229, 235, 261
Karoń-Ostrowska Anna 30, 483

- Karvaš Peter 6, 177, 178, 179, 183,
229–241, 244–245, 248, 250–251,
254–262, 269, 287, 379, 419, 424,
453, 455, 475, 477, 480, 481, 485
- Káša Peter 206, 488
- Kasperska Iwona 42, 481
- Kasperski Edward 28, 30, 32, 40, 364,
476, 479, 483, 484
- Kellner-Hostinský Peter 171
- Kempf Zdzisław 220
- Keníž Alojz 56, 57, 58, 60, 138, 484, 489
- Kerata Ladislav 182
- Kielar Barbara 66, 275, 484
- Kierzkowska Danuta 72, 73, 145, 193,
484
- Kijowska Elżbieta 395
- Klikowska Barbara 230
- Klíma Viktor 238
- Klimáček Viliam 6, 181, 182, 183, 344–
358, 453, 486
- Kluckhohn Clyde 36
- Kłoskowska Antonina 35, 36, 37, 108,
109, 160, 480, 484
- Knopová Elena 183, 485
- Kočan Mikuláš 181
- Kochanowski Jan 167
- Kohout Pavel 179, 305
- Kolář Jiří 354
- Kolbuszewski Jacek 123, 126, 161, 162,
163, 484
- Kollár Ján 22–26, 126, 127, 208, 293,
477, 484
- Kołodziejczyk Dorota 99, 490
- Konieczna Jadwiga 206, 478
- Konieczna-Twardzikowa Jadwiga 489
- Kopernik Mikołaj 265
- Köpke Wulf 59
- Korenči Štefan 442
- Korzeniewski Bohdan 330, 334, 337,
338, 488
- Korzeniowski Marek 52, 483
- Kossakowski Jan Nepomucen 23
- Koszutska Marta 111, 491
- Kościuszko Tadeusz 478
- Kott Jan 77, 261, 334, 337, 338, 341, 484
- Kovalčík Vlastimil 270
- Kowalska Małgorzata 27, 485
- Kowalski Franciszek 334, 336
- Kozak Anna 375, 491
- Kozicka Anna 184, 484
- Kozicka-Kołaczowska Anna 184, 485
- Koziczyński Bartosz 285, 485
- Koźbiał Jerzy 78, 79, 82, 83, 84, 485
- Krajewska Anna 102, 354, 356, 481, 485
- Kráľ Fraňa 203
- Králik Štefan 176, 178, 181, 244, 260
- Kramer Todd 395
- Krasicki Ignacy 336
- Krasko Ivan 203
- Kraskowska Ewa 299
- Krasuski Krzysztof 378
- Kraszewska Ewa 184, 298, 485
- Kraszewski Józef 23
- Kraus Karol 331
- Kraushar Aleksander 127
- Krawczyk Zbigniew 37, 481
- Kret Anton 436, 485
- Kročanová-Robertsová Dagmar 416, 483
- Kroeber Alfred Luis 36
- Kroh Antoni 123, 153 485
- Kropiwiec Urszula 75, 489
- Królak Joanna 363, 489
- Króner Jozef 466
- Kruczkowski Leon 264
- Krupa Viktor 35, 485
- Krysztofiak Maria 190, 485
- Krzeszowski Tomasz Paweł 35, 485
- Kubelík Rafael 468
- Kubińscy O. i W. 105, 490
- Kudlicz Bonawentura 334
- Kufnerová Zlata 157, 490
- Kukučín Martin 172, 203
- Kukura Juraj 466
- Kunda Bogusław Sławomir 414, 420–
421, 423, 427, 433, 436, 437, 438, 439,
441, 475, 482
- Kundera Ludvík 245
- Kundera Milan 245
- Kusá Mária 150, 151, 153, 485
- Kusio Urszula 26, 32, 33, 34, 35, 40, 42,
46, 47, 48, 50, 51, 53, 64, 110, 111,
119, 136, 145, 150, 485

- Kuźma Erazm 399, 482
Kyrmezer Pavel 168
- Łabuda Aleksander Wit 362
Ladiver Eliáš młodszy 168
Lahola Leopold 177, 178, 184, 226—
227, 228, 229, 485
Lajcha Ladislav 230, 236, 485
Lakoff George 35, 485
Langer František 203
Láni Juraj 169
Lasica Milan 179, 180, 286, 287, 379
Lauček Daniel Záboj 173
Lavřík Silvester 183
Lefevere André 59, 71, 185, 443, 477,
485
Legeżyńska Anna 63, 69, 191, 485
Lejeune Philippe 362, 363, 401, 485
Lesiewicz Witold 230
Lévinas Emmanuel 26, 27, 30, 40, 477,
485, 486
Levinson Daniel 112
Levý Jiří 192, 396, 411, 485
Lewicki Roman 62, 63, 427, 483, 485,
488, 491, 492
Lewis Richard D. 109
Lindovská Nadežda 379, 440, 442, 486
Litewka Janusz 27, 486
Littleton Edward 330
Lompa Józef 23
Lubas-Bartoszyńska Regina 362, 485
Lubicz-Miszewski Michał 122, 132,
133, 487
Luhmann Niclas 46
Lukrecjusz 336
Luter Marcin 57
- Łapicki Andrzej 230
Łomnicki Jan 230
Łukaszyński Janusz 22, 486
Łużny Ryszard 184, 485
- Mach Jozef 415
Mácha Karel Hynek 304
Maciejewski Stefan 261
Maciejewski Wojciech 265
- Madany Edward 63, 218, 219, 220, 478
Magnuszewski Józef 123
Majakowski Władimir 293
Majerek Rafał 124, 135, 153, 154, 155,
486
Majewski Stanisław 228, 263, 413, 414,
423, 432, 438, 439
Majkiewicz Anna 146, 299, 444, 486
Majtán Milan 205, 486
Malesa Zofia 378
Malinowski Bronisław 22, 62
Maliti Eva 183
Man Paul de 363, 486
Mankovecký Róbert 287, 486
Marcel Gabriel 19, 21
Marčok Viliam 417, 486
Margański Janusz 99, 490
Maria Antonina 348
Marjańska-Czernik Maria 258, 348,
463, 484
Markiewicz Henryk 193, 396, 485, 489
Markowski Michał Paweł 63, 99, 476,
490
Marušiak Jozef 290, 486
Mason Ian 66, 481
Matejovičová Stanislava 373, 486
Matúška Janko 170
Michalik Jan 226, 479
Michał Anioł 270
Mickiewicz Adam 59, 314
Mieczkowska Halina 124, 130, 346, 488,
493
Mihálik Vojtech 335, 336, 338, 420
Mihalkovič Jozef 270
Miko František 59, 204, 215, 316, 317,
486
Mikołajczyk-Hudymač Aleksandra
380, 486
Mikula Valér 360, 490
Mikulík Peter 298, 334
Mikułowski Pomorski Jerzy 36, 41, 42,
43, 44, 46, 50, 52, 109, 110, 193,
392, 486
Miodunka Władysław 141, 492
Mišovič Michal 169
Mistrík Jozef 212, 486

- Mistřík Miloš 183, 234, 236, 237, 238,
 239, 240, 259, 263, 267, 339–340,
 349, 350–351, 352–353, 355, 356,
 357, 417, 418–419, 486
 Mitana Dušan 305
 Mitek Marta 160, 487
 Mizera Ivan 354
 Mleczko Antoni 267
 Mňačko Ladislav 178, 180
 Močko Krystyna 227, 377
 Modzelewska Natalia 28, 476
 Molas Jerzy 363, 489
 Molier/Molière 77, 190, 192, 269, 298,
 299, 300–301, 302, 303–304, 316,
 329–340, 447, 454, 484, 488, 489
 Moravčík Štefan 270
 Moskwín Andriej 459–464, 465, 467,
 469, 470, 471, 473, 474, 475
 Mozart Wolfgang Amadeusz 242
 Możejko Edward 258, 487
 Mrázová Lea 331
 Mrlian Rudolf 171, 335, 480
 Mrozek Sławomir 179, 237, 238, 239,
 254, 356, 457, 481
 Mügllová Daniela 56, 59, 65, 481
 Müldner Henryk 162, 163
 Muniak Radosław 40
 Muriale Sabina 90, 479

 Narzyski Józef 334
 Nawrocki Witold 224, 225, 227, 228,
 230, 256, 265, 297, 305, 378, 394,
 413, 487
 Nawrot Bogumiła 50, 492
 Němcová Božena 468
 Nezval Vítězslav 293
 Nęcki Zbigniew 46, 486
 Niedziela Zdzisław 123, 130, 162–163,
 183, 184, 216, 485, 487, 491
 Nietzsche Friedrich 20
 Nijakowski Lech M. 160, 476
 Nižňanský Jožo 203
 Nosálová Viera 207, 487
 Novomeský Ladislav 305
 Nowakowska-Kempna Iwona 205, 487
 Nowicka Ewa 119–120, 121, 487

 Nowicki Andrzej Ruslan 22

 O'Casey Seán 351
 Obidniak Alina 256
 Okońska Elżbieta 94, 492
 Olekšák Roman 183
 Orkan Władysław 203
 Orkan-Lęcki Maciej 366, 489
 Orlof Ewa 123
 Orłoś Teresa 160, 487
 Ormis Samuel 171
 Orwell George 466
 Osiński Ludwik 334
 Osiński Zbigniew 186, 476
 Otčenáš Michal 124, 128, 487

 Palárik Ján 171, 172, 452
 Paleczny Tadeusz 110, 487
 Pálka Jozef 331
 Palkovič Juraj 169
 Papierz Maria (Maryla) 63, 124, 205,
 206, 227, 377, 378, 479, 487
 Paryscy Z. i W. 203, 488
 Pašteka Július 199, 200, 208, 211, 488
 Pasternak Borys 304
 Paszkowski Józef 77
 PaulínyTóth Viliam 171
 Pavel Ota 305
 Pavis Patrice 186, 488
 Pavlac Peter 183
 Pawłowiczowa Janina 330, 334, 336,
 337, 488
 Perek Marzena 206, 488
 Peteraj Kamil 270
 Petrozolin-Skowrońska Barbara 119,
 487
 Petruš Štefan 170
 Petrusiński Ludwik 161
 Pegierska-Piotrowska Romualda 23,
 123, 127, 488
 Piechnik Iwona 138, 388
 Pieńkos Jerzy 76, 488
 Pieter Martin 266
 Pieter Pavol 331
 Pietor Miłoś 335
 Pilch Józef 203

- Pindór Mirosława 124, 184, 229, 249, 290, 374, 392, 416, 488
Pinter Harold 238, 351
Piotrowski Andrzej 202, 204, 219, 305, 377, 379, 414, 488
Pirandello Luigi 351
Pišút Milan 171, 479, 488
Piváková Štefánia 331
Platon 26
Plávka Andrej 305
Pleskot Jaromír 331
Pleśniarowicz Jerzy 261, 263, 266, 297, 413, 420
Podhradský Jozef 170
Podracká Dana 270
Podwysocki Klemens 334
Pokojska Agnieszka 48, 406, 481
Polański Kazimierz 47, 480
Polański Roman 437
Pollak Seweryn 63
Poničan Ján 331, 332, 334
Popović Anton 59–61, 63, 65, 71, 80–81, 85, 95–96, 101, 103, 150, 385, 444, 488
Pöppel Ernst 194
Porubjak Martin 379
Povchanič Štefan 331, 335
Pride John B. 46
Prileszký Ján 169
Procházka Miro 414, 441
Prokopiuk Jerzy 111 377
Proust Marcel 468
Prušková Zora 361, 363, 364, 369, 391, 488
Psametych I 56
Pszczółowska Lucylla 396
Pufendorf Samuel 36
Pukan Miron 459, 461
Puobiš Marián 334
Purchla Jacek 477, 483, 484, 486
Puszcz Agata 411, 453
Puszkin Aleksandr 59, 293
Pym Anthony 59, 75, 488
Rabelais Francois/Franciszek 28, 269, 476
Rachwał Tadeusz 99, 488
Radok Alfréd 348
Radványiová Monika 374
Radziwiłowicz Jerzy 77, 334, 337, 338
Rafael Santi 270
Rakšányiová Jana 36, 66–67, 75, 444, 489
Rakús Stanislav 305
Rankov Pavol 160, 487
Raszewski Zbigniew 329
Ratajczak Dobrochna 193, 194, 489
Rau Marta 463
Rázus Martin 175
Rehlin Ján 169
Reisel Vladimír 420
Reiss Katharina 82
Renza Luis A. 366, 489
Reut Maria 40, 489
Reza Yasmina 437
Rezík Ján 169
Riepin Ilja 466, 468
Riesman David 109
Rimbaud Jean Arthur 293
Risku Hanna 69
Rogoziński Julian 353
Rosenbaum Karol 434, 480
Rosenstock-Huessy Eugen 19, 20
Rosenzweig Franz 19–20, 26, 27
Roškovský Jozef Pantaleón 169
Rostworowski Jan 126, 161
Rostworowski Karol Hubert 218
Różewicz Tadeusz 296, 354, 356
Rubach Ludomir 220
Rudzki Kazimierz 230
Rúfus Milan 305, 379
Rusnák Igor 244, 261
Russell Bertrand 468
Russocka Jadwiga 129, 217, 218, 220, 478, 489
Rutkiewicz Witold 394
Rutkowiak Joanna 40, 489
Rylski Maksym 227
Sadkowski Wacław 216, 219, 489
Sadowska Joanna 306, 489
Sadza Agata 71

- Šafárik Pavol Jozef 124, 126, 293
 Sandauer Artur 77
 Santi Rafael 270
 Sapir Edward 94
 Sarnecki Zygmunt 334
 Sartorius Ján 169
 Sartre Jean-Paul 262, 304
 Satinský Július 179, 180, 286, 287, 379
 Schiller Friedrich 293
 Schleiermacher Friedrich 59, 444, 448, 488, 492
 Schnitzler Arthur 465, 471
 Schultze Brigitte 185, 186, 190, 191, 489
 Schulz Bruno 220
 Schuttenbach Katja von 13
 Scott Sarah 489
 Šebesta Juraj 379
 Seifert Jaroslav 241, 304
 Semkowicz Władysław 122, 123, 129, 490
 Shaw George Bernard 351, 468
 Siatkowski Janusz 206, 488
 Sidor Karol 202
 Siedlecka Stefania 363, 364, 489
 Siekierski Stanisław 78–79, 80, 97, 98, 102, 489
 Siemaszkowa Wanda 261, 263, 264, 412
 Sieradzki Ignacy 445, 479
 Sierny Tadeusz 224, 227, 228, 230, 297, 393, 413, 487
 Šikula Vincent 154, 478
 Šimková Soňa 330–331, 332, 334–335, 336, 489
 Šimon Ladislav 138, 141–142, 158, 489
 Simonides Ján 169
 Sirko Iwan 466
 Sitaram Kogil S. 42
 Skačanský Michal 173, 174
 Skácel Jan 304
 Skalka Ján 178
 Skarbińska Alicja 481
 Skibińska Elżbieta 63, 75, 151–152, 489
 Skoumalová Zdena 157, 490
 Škripková Iveta 183
 Skrzeczkowski Mateusz 40
 Skudrzyk Aldona 272, 489
 Skukálek Rudolf 179, 180, 237, 238
 Škultéty-Lehotský August 161
 Skutecký Dominik 231
 Skwarczyńska Stefania 59, 63, 85, 87, 95, 186–187, 490
 Sládkovič Andrej 305, 306
 Sloboda Rudolf 6, 359–366, 38–374, 376–384, 388, 389, 391–392, 393, 394, 395, 396, 401, 454, 467, 468, 469, 475, 478, 479, 486, 488, 489, 490
 Slobodník Dušan 353
 Sławek Tadeusz 63
 Sławińska Irena 356, 366, 490
 Sławiński Janusz 66, 78, 79, 298, 448, 490
 Słomczyński Maciej 77
 Słowacki Juliusz 263, 412
 Šmatlák Stanislav 170, 171, 172, 173, 490
 Smetana Samuel Stanislav 331
 Smolińska Teresa 124, 135, 152, 490
 Smólski Grzegorz 162
 Snell-Hornby Mary 59
 Sochaň Pavol 173, 174
 Sofokles 77, 183, 293, 477
 Sojecki Czesław 229, 230
 Sokol Štefan 263
 Soliński Wojciech 63, 69, 70, 71, 77, 490
 Solovič Ján 6, 178, 180, 260, 263–265, 267, 269, 270, 271, 278, 282, 285, 286, 287, 297, 412, 454, 475
 Sowiński Michał 491
 Spivak Gayatri Chakravorty 399., 490
 Sprusiński Michał 305
 Stachewicz Krzysztof 94, 492
 Stacho Ján 305
 Staff Leopold 220
 Stafiej Anna 479
 Stalmach Paweł 161, 162, 478
 Starnawski Jerzy 123
 Staszic Stanisław 126
 Steciąg Magdalena 46, 476
 Štefánik Jozef 331, 335
 Štefko Vladimír 167, 257, 417, 478, 479, 490

- Steiner George 105, 490
Stendahl 468
Štěpka Stanislav 179, 180, 181, 182, 183
Stodola Ivan 176, 178, 227–229
Stolarczyk Jan 13, 479
Stolze Radegundis 247
Štorková Maliti Romana 469, 490
Straková Vlasta 157, 490
Stredňanský Ernest 265
Štric Ernest 263
Strindberg August 176, 351
Štúr Ludovít 126, 161, 170, 202, 204, 219, 316
Styan John L. 351
Suchoň Eugen 244
Suchoň-Chmiel Barbara 362, 363, 491
Sugiera Małgorzata 185, 489
Šulaj Ondrej 461, 462, 465, 467, 469
Sulima Roch 31, 32, 40, 45 49, 491
Suwara Bogumiła 101, 393, 491
Svobodová-Goldmannová Františka 174, 175
Swinarski Artur Maria 230, 235
Swoboda Tomasz 491
Sychra Matěj Jozef 330
Synge John Millington 351
Szaniawski Jerzy 184, 485
Szczęsny Anna 55, 479
Szekspir Wiliam 77, 187, 188, 189, 190, 240, 293, 447
Szewczenko Taras 227
Szewczyk Wilhelm 241, 242
Szmydtowa Zofia 86
Szopski Marek 110, 491
Szpociński Andrzej 115–116, 118, 134, 151, 152, 491
Szukszyn Wasilij 468
Szwał-Gylybowa Grażyna 41, 478
Szwed Robert 52, 491
Szydłowski Roman 240, 491
Szymanowski Wacław 336
Szymańska Katarzyna 59, 71, 491
Szymczak Mieczysław 141, 279, 402, 490
Śliziński Jerzy 123, 218, 478
Święch Jerzy 63, 448, 490
Świontek Sławomir 186, 488
Tabakowska Elżbieta 63, 74, 99, 100, 357, 491
Tablíc Bohuslav 330
Tajovský Jozef Gregor patrz: Gregor-Tajovsky Jozef
Taragel Dušan 491
Tatarak Katarzyna 395
Tatarka Dominik 244, 364, 365
Teren Ivan 394
Tesák Mošovský Juraj 168
Thadden Rudolf von 111, 115, 136, 141, 491
Timrava Božena 175
Tischner Józef 29–30, 483, 491
Tokarski Stanisław 27, 33, 480, 491
Tokarz Božena 57, 70, 72, 83, 85, 99–100, 101, 211, 346, 375, 460, 462, 491
Tołstoj Lew 199, 200, 468
Topczewska Urszula 55, 479
Topol Jáchym 179
Totzeva Sophia 186
Tourney Gideon 55, 90–94, 98, 103, 146, 343, 348, 358, 443, 446, 447, 491, 492
Trompenaars Alfons 50, 109, 113, 492
Trzeciak Katarzyna 491
Trznadel Jacek 334
Turski Jan Kanty 334
Tuwim Julian 220, 293
Tytler Aleksander 58
Übersfeld Anne 366, 492
Uhde Milan 238
Uhlár Blaho 183
Uličianska Zuzana 6, 183, 393–396, 400–402, 407, 411, 412, 453, 475, 481
Ulicka Danuta 102, 481
Uličný Fredinand 124, 492
Urbanek Danuta 63, 492
Urbánek Ferko 174, 175
Urbánek Ján 114, 492
Urbankowski Bohdan 460
Urbański Aureli 334

- Usunier Jean-Claude 110
Uszakow Mikołaj 140
- Váh Juraj 178, 179, 244, 260, 261
Vailland Roger 261
Válek Miroslav 292, 305, 467
Vámoš Gejza 175
Vančura Vladislav 305
Vansová Terézia 173
Vášáryová Magda 155, 477, 483, 484, 486, 492
Venuti Lawrence 97, 444, 448, 492
Vermeer Hans J. 82
Vilikovský Ján 60, 188, 189, 190, 191, 255, 492
Vilikovský Pavol 305, 345, 492
Vinci Leonardo da 270
Vrchlický Jaroslav 293
- Waczków Józef 291, 304–328, 341–343, 345, 378, 475, 492
Wakuliński Krzysztof 395
Walkiewicz Michał 154, 492
Warenycia Jan 395
Wąchocka Ewa 367–368, 371, 492
Weiner Richard 304
Wende Ewa 19
Whorf Benjamin Lee 94
Wierzbicka Anna 63, 94, 141, 492
Wierzbiega Bartosz 318
Williams Tennessee 179, 351
Wills Wolfram 73
Winczer Pavol 124, 130, 492
Winnicki Zdzisław 122, 487
Wischenbart Rüdiger 90, 479
Wiśniewski Ryszard 94, 492
Witkacy 218
Witowski Gerard 334
Witwicka Emilia 229, 230
Wojtasiewicz Olgierd 62, 141
Wojtyszko Maciej 269
Wolker Jiří 304
Wołłejko Czesław 230
Wójcik Zygmunt 268, 269–270, 272–282, 284, 297, 475
- Wyrozumski Jerzy 123, 482, 483, 485, 487, 492, 493
Wyspiański Stanisław 242, 255, 467
- Zabłocki Franciszek 336
Záborský Jonáš 172, 434
Zagórski Jerzy 261
Zahradník Osvald 180, 263
Zajac Peter 359, 361, 362, 363, 379, 493
Zakopalová Lucie 160, 493
Zalewski Kazimierz 334
Zalta Edward N. 477
Zambor Ján 416, 483
Zarek Józef 124, 129, 131–132, 345–346, 365, 379, 493
Zaremba Jan Kazimierz 241
Žarnov Andrej 203
Zarycki Tomasz 121, 493
Zátopek Emil 466
Záturecký Adolf Peter 330
Závada Vilém 304
Zawiliński Roman 128
Zegadłowicz Emil 220
Zeidler-Janiszewska Anna 40
Zejman Alfred 378
Zieniewicz Andrzej 364
Žilka Tibor 364–365, 493
Zimand Roman 481
Ziomek Jerzy 63, 374
Znaniecki Florian 109
Zuckermayer Carl 465
Zvon Peter 176, 184, 261, 485
Zygmunt Luksemburski 124
- Żródlewski Daniel 357
- Żak Stanisław 366, 493
Żeleński-Boy Tadeusz 77, 220, 334, 336, 337, 338, 341
Żemła Katarzyna 91, 258, 343, 487, 492
Żuchelkowska Alicja 42, 481
Żurowska Joanna 366, 49

Lucyna Spyrka

Slovak drama in Poland
Translation in the dialogue of proximate cultures

Summary

The book is devoted to the Polish translations of Slovak dramatic works in the context of the dialogue between both cultures. In the first part of the work an attempt is made at formulating a definition and arranging concepts, beginning from the concept of the dialogue between cultures, translation, the competence of the recipients and the translator proceeding through a discussion of the determinants of cultural proximity and the factors which specify the contribution of translation in the intercultural dialogue, including its functions and value. There is an outline of the contacts between Polish and Slovak cultures, with reference to the contribution of translations of Slovak literature into Polish.

The second part of the book contains a discussion of the particular translations of Slovak dramatic works and their reception, which is preceded by an outline of the development of Slovak drama as well as the discussion of the theoretical concepts of translating dramatic works and their possible participation in the dialogue between cultures. An attempt was made at determining the contribution of these works in the Polish-Slovak dialogue of cultures in reference to each work that was discussed and to indicate the reasons of the particular state of affairs in the case of a given translation. Reference has also been made to the information about the authors of the particular translations.

We may distinguish three periods in the history of the presence of Slovak playwriting output in Polish culture: the pre-war years, the post-war years and the period after the Velvet Revolution. Each of these periods has a peculiar nature of its own, determined above all by the historical context in which the cultural contacts between both peoples developed.

In the inter-war period Slovak dramatic works were not staged in Polish theatres, and only one work was published in print — a one-act play by Jozef Gregor Tajovský entitled *Matka* [Mother].

Another phase of the Polish-Slovak dialogue of cultures begins in the years that followed the Second World War. Both the Polish literature as well as the Slovak literature was subordinated to the standards determined by

the third, Soviet culture. The intercultural contacts were ideologised and politicised. Therefore the notion of a dialogue of cultures hardly applies here. In this context we may mention the translations of the following dramatic works: *Experiment Damokles* [*The Damocles Experiment*] by Peter Karvaš and *Kráľovná noci v kamennom mori* [*The Queen of the Night in the Stone Desert*] by Ján Solovič.

After 1989 the conditions of cultural contacts changed. There appeared an opportunity to forge intercultural relations based on an authentic interests of both parties involved. In this time, the number of translations that were published in print increased in comparison with the previous period, whereas the number and the frequency of performances considerably decreased.

This stage of the Polish-Slovak dialogue of cultures saw the publication of translations of the following works: *Próba* [*The Test*] by Lubomír Feldek, *Nowa skóra* [*New Skin*] by Viliam Klimáček, *Armagedon na Grbie* by Rudolf Sloboda, *Uczuciowa mieszanka* [*A Mixture of Feelings*] by Zuzana Uličianska and *Stryczek dla dwóch* [*A Noose for Two*] by Ivan Bukovčan.

The text of the translation may assume various positions in the new cultural context: it may be domesticated, being subject to acculturation or on the contrary — it may become a rejected or even alienated translation. The last chapter of the book is devoted to problems of this kind. Among the Polish translations of Slovak dramatic works there were none that would be domesticated in our culture. Slovak drama participates in the Polish-Slovak intercultural communication but it struggles to participate in the dialogue between both cultures.

Apart from the content of the bulk of the dissertation there is a critical discussion of the anthology of modern Slovak drama that is the only publication of its kind that was heretofore published in Poland — *Nowy dramat słowacki*/Most recent Slovak drama.

Lucyna Spyрка

Slovenská dráma v Poľsku Preklad v dialógu kultúr blízkych

Résumé

Témou knihy sú poľské preklady slovenských dramatických diel v kontexte dialógu oboch kultúr. V prvej časti práca obsahuje pokus o formulovanie definícií ako aj o koncepčné zosúladenie a usporiadanie, počnúc pojmiami medzikultúrny dialóg, preklad, kompetencie príjemcu a prekladateľa cez popisanie determinánt kultúrnej blízkosti až k faktorom, ktoré určujú podiel prekladu na medzikultúrnom dialógu, vrátane jeho funkcií a hodnoty. V tejto časti knihy je načrtnúta história kultúrnych poľsko-slovenských kontaktov, s prihliadnutím na účasť v nich prekladov slovenskej literatúry do poľštiny.

V druhej časti knihy sú ukázané jednotlivé preklady slovenských dramatických diel a ich príjem, po predchádzajúcom načrtnutí histórie vývoja slovenskej dramatickej tvorby a uvažovaní o všeobecných teoretických problémoch prekladu drámy ako aj foriem jeho účasti na dialógu kultúr. Pri každom analyzovanom preklade bol podniknutý pokus určiť jeho podiel na poľsko-slovenskom medzikultúrnom dialógu a identifikovať príčiny diagnostikovanej situácie jednotlivých prekladov. Dodatočne sa uvádzajú informácie o autoroch týchto jednotlivých prekladov.

Dejiny prítomnosti slovenskej dramatickej tvorby v kruhu poľskej kultúry sa dajú rozčleniť do troch období: predvojnové roky, povojnové obdobie a doba po nežnej revolúcii. Každé z týchto období sa vyznačuje svojim špecifikom, určeným predovšetkým historickým kontextom, v ktorom sa vyvíjali kultúrne styky medzi oboma národmi.

V medzivojnovom období slovenská dráma sa neuvádzala na javiskách poľských divadiel a tlačou bol uverejnený preklad iba jednej hry — jednoaktovky Jozefa Gregora Tajovského *Matka*.

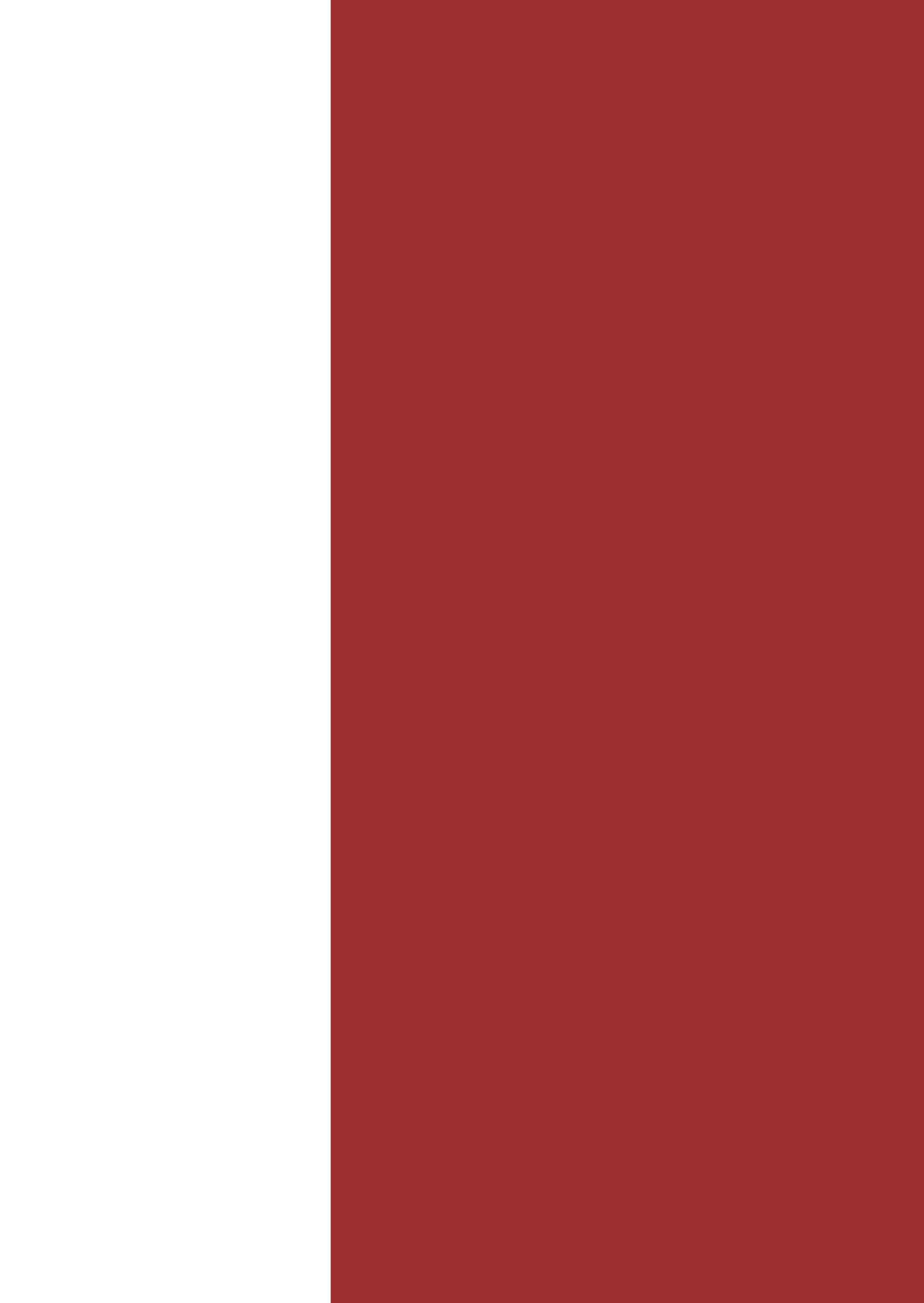
Ďalšia fáza v poľsko-slovenskom dialógu kultúr začína v rokoch po druhej svetovej vojne. Obidve literatúry, poľská a slovenská boli podriadené normám určeným treťou kultúrou — sovietskou. Medzikultúrne kontakty sa stali predmetom ideológie a boli spolitizované. Preto len ťažko sa dá hovoriť o dialógu kultúr v tomto období. Do tohoto kontextu zapadajú preklady drám: Petra Karvaša *Experiment Damokles* a Jána Soloviča *Kráľovná noci v kamennom mori*.

Podmienky kultúrnych stykov sa zmenili od roku 1989. Vznikli možnosti vybudovať medzikultúrne vzťahy založené na skutočnom záujme oboch strán. V tejto dobe, v porovnaní s predchádzajúcim obdobím narástol počet prekladov publikovaných v tlači, zároveň sa podstatne znížil počet a frekvencia inscenácií. V tejto fáze poľsko-slovenského dialógu kultúr vznikli preklady drám: Ľubomíra Feldeka *Skúška*, Viliama Klimáčka *Koža*, Rudolfa Slobodu *Armagedon na Grbe*, Zuzany Uličianskej *Citová zmes* a Ivana Bukovčana *Slučka pre dvoch*.

Preklad textu si môže nájsť rôzne miesto v novom, prijímajúcom kultúrnom kontexte: v dôsledku akulturácii môže byť zdomácnený a naopak – môže byť zamietnutý alebo dokonca aj odcudzený. Tejto problematike je venovaná posledná kapitola knihy.

Medzi poľskými prekladmi slovenských dramatických diel žiadny text nebol domestikovaný v našej kultúre. Slovenské drámy sa podieľajú na medzikultúrnej komunikácii poľsko-slovenskej, ale do dialógu oboch kultúr sa aktívne nezapájajú.

Mimo základného textu hlavného pojednávania v knihe je obsiahnutá kritická prezentácia doteraz jedinej v Poľsku antológie prekladov súčasnej slovenskej drámy *Nowy dramat słowacki*.





Więcej o książce



CENA 44 ZŁ	ISSN 0208-6336
(+ VAT)	ISBN 978-83-8012-830-9